EDITIONS DE
L'OISEAU – LYRE

Handel
MESSIAH

Nelson • Kirkby
Watkinson
Elliott • Thomas

CHOIR OF CHRIST CHURCH
CATHEDRAL, OXFORD
THE ACADEMY OF ANCIENT MUSIC

CHRISTOPHER HOGWOOD

GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685–1759)

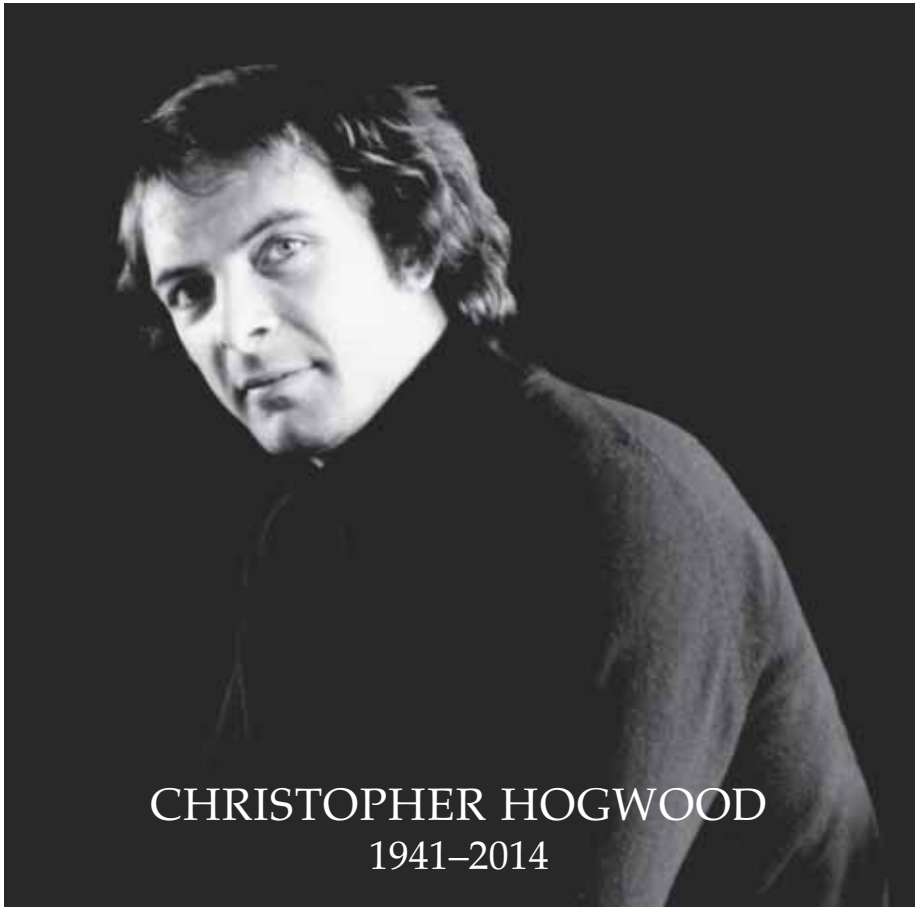
MESSIAH

Le Messie · Messias

Libretto: Charles Jennens from Biblical texts
Foundling Hospital version, 15 May 1754

Judith Nelson soprano I
Emma Kirkby soprano II
Carolyn Watkinson contralto
Paul Elliott tenor
David Thomas bass
The Choir of Christ Church Cathedral, Oxford
directed by · dirigée par · unter der Leitung von
Simon Preston

The Academy of Ancient Music
on authentic instruments · sur instruments d'époque
auf authentischen Instrumenten
directed by · dirigée par · unter der Leitung von
CHRISTOPHER HOGWOOD



CONTENTS · TABLE · INHALT

Page/Seite

Cue points · Points de repérage · Tracks 4

Hogwood's *Messiah* reappraised 5
Lindsay Kemp

Origins and the present performance 6
Anthony Hicks

Notes on the music 12
Christopher Hogwood

Retour sur *Le Messie* de Hogwood 19
Lindsay Kemp

Le Messie retrouvé 21
Anthony Hicks

Étude analytique 27
Christopher Hogwood

Hogwoods *Messias*: Eine Neubewertung 34
Lindsay Kemp

Der Messias — damals und heute 35
Anthony Hicks

Analytische Studie 43
Christopher Hogwood

Libretto · Livret 51

Performers · Interprètes · Ausführende 64

Part One · Première Partie · Erster Teil

1	No.1	Sinfony	2.57	52
2	No.2	Recitative (Tenor): Comfort ye my people		52
	No.3	Song (Tenor): Every valley shall be exalted	6.36	52
3	No.4	Chorus: And the glory of the Lord	2.51	52
4	No.5	Recitative (Bass): Thus saith the Lord		52
	No.6	Song (Soprano II): But who may abide the day of his coming?	5.31	53
5	No.7	Chorus: And he shall purify	2.43	53
6	No.8	Recitative (Alto): Behold, a virgin shall conceive		53
	No.9	Song (Alto & Chorus): O thou that tellest good tidings to Zion	6.15	53
7	No.10	Recitative (Bass): For behold, darkness shall cover the earth		53
	No.11	Song (Bass): The people that walked in darkness	5.36	54
8	No.12	Chorus: For unto us a child is born	4.15	54
9	No.13	Pifa	0.53	54
10	No.14a	Recitative (Soprano I): There were shepherds, abiding in the field		54
	No.14b	Recitative (Soprano I): And lo, the angel of the Lord came upon them		54
	No.15	Recitative (Soprano I): And the angel said unto them		54
	No.16	Recitative (Soprano I): And suddenly there was with the angel		55
	No.17	Chorus: Glory to God	3.22	55
11	No.18	Song (Soprano I): Rejoice greatly, o daughter of Zion	4.09	55
12	No.19	Recitative (Soprano I): Then shall the eyes of the blind		55
	No.20	Song (Soprano I): He shall feed his flock	5.04	55
13	No.21	Chorus: His yoke is easy, and his burden is light	2.39	56

Part Two · Deuxième Partie · Zweiter Teil

14	No.22	Chorus: Behold the Lamb of God	2.23	56
15	No.23:	Song (Alto): He was despised	10.20	56
16	No.24	Chorus: Surely he hath borne our griefs		56
	No.25	Chorus: And with His stripes we are healed	3.57	56
17	No.26	Chorus: All we like sheep have gone astray	4.07	56
18	No.27	Recitative (Tenor): All they that see him laugh him to scorn		57
	No.28	Chorus: He trusted in God	3.00	57
19	No.29	Recitative (Tenor): Thy rebuke hath broken his heart		57
	No.30	Song (Tenor): Behold and see if there be any sorrow		57
	No.31	Recitative (Soprano I): He was cut off out of the land of the living	3.38	57
20	No.32	Song (Soprano I): But thou didst not leave his soul in hell	2.22	57
21	No.33	Chorus: Lift up your heads, o ye gates	3.16	58
22	No.34	Recitative (Tenor): Unto which of the angels said he at any time		58
	No.35	Chorus: Let all the angels of God worship him	1.44	58
23	No.36	Song (Soprano II): Thou art gone up on high	2.55	58
24	No.37	Chorus: The Lord gave the word	1.14	58
25	No.38	Song (Soprano I): How beautiful are the feet	2.05	59
26	No.39	Chorus: Their sound is gone out	1.22	59
27	No.40	Song (Bass): Why do the nations so furiously rage together?		59
	No.41	Chorus: Let us break their bonds asunder	3.16	59
28	No.42	Recitative (Tenor): He that dwelleth in heaven		59
	No.43	Song (Tenor): Thou shalt break them	2.11	59
29	No.44	Chorus: Hallelujah	3.49	60

Part Three · Troisième Partie · Dritter Teil

30	No.45	Song (Soprano I): I know that my Redeemer liveth	5.35	60
31	No.46	Chorus: Since by man came death	2.03	60
32	No.47	Recitative (Bass): Behold, I tell you a mystery		61
	No.48	Song (Bass): The trumpet shall sound	9.00	61

33	No.49	Recitative (Alto): Then shall be brought to pass		61
	No.50	Duet (Alto & Tenor) O Death, where is thy sting?	1.24	61
34	No.51	Chorus: But thanks be to God	2.18	61
35	No.52	Song (Soprano II): If God be for us	4.22	62
36	No.53	Chorus: Worthy is the lamb that was slain	3.45	62
37	No.54	Chorus: Amen	3.37	62

℗ 1980 Decca Music Group Limited
Remastering ℗ 2015 Decca Music Group Limited
© 2015 Decca Music Group Limited
Producer: Peter Wadland · Balance Engineer: John Dunkerley
Recording Location: St Jude-on-the-Hill, Hampstead Garden Suburb, London, 1979
Remastered by Paschal Byrne at Audio Archiving Company
Total timing 137.44 ADD

Hogwoods *Messiah* Reappraised, by Lindsay Kemp

The appearance in the spring of 1980 of the "Hogwood *Messiah*" (as it has become known) can legitimately claim to be one of the most important recording events not just of the late twentieth century, but also in the development of what, at the time, tended to be called the "authentic performance movement". It was not the first time an orchestra of period instruments and a smallish all-male choir had been heard together in Handel; The Academy of Ancient Music and The Choir of Christ Church Cathedral, Oxford, had previously recorded for L'Oiseau-Lyre, among other things, two discs of Handel choral music under the direction of Simon Preston (their *Anthem for the Foundling Hospital* even including a taster of the "Hallelujah" chorus). And it was not the first time that a scholarly approach had been applied to matters of text or performance practice, which had already begun to be addressed in the 1960s and '70s in a number of "modern-instrument" performances by the likes of Raymond Leppard, Neville Marriner and Charles Mackerras. Yet this recording really was something special, a prominent consolidation of the work of a group of British musicians whose commitment to rethinking just how eighteenth-century music might have been meant to be performed had so far led them mostly into less well-trodden repertoire. Now, with *Messiah*, one of the most popular and commercially attractive choral works in the classical repertory, "authenticity" was challenging the established way of doing things on its own ground. The success of the enterprise is shown both by the speed with which its importance was recognised (writing in *Gramophone*, the Handel scholar Stanley Sadie confessed he was "delighted to be provoked into reconsidering once again what kind of work *Messiah* is and what Handel was saying in it"), and by the fact that, perhaps above all other "period" recordings of its time, it is still remembered and enjoyed today.

What, then, can have made a recording whose primary objective seems, on the face of it, to be a somewhat academic one — the recreation, as far as is possible, of the sound of a particular *Messiah* performance conducted by Handel — into such an enduring favourite? Undoubtedly its sheer freshness played a large part. Baroque strings were still a novelty to many ears in the late 1970s (The Academy of Ancient Music, Britain's first period-instrument orchestra, was founded in 1973); the lean clarity of texture and line they allowed were an obvious ear-opener for many, while their shorter, more agile bows brought an enlivening crispness and eloquence of articulation to their accompaniments. The choir, too, made up of boys and young adult singers, had a brightness and lightness very different from the traditional weight of a large choral society. Hogwood's favourite analogy when

arguing the desirability of period sounds was often that of a restored painting, from which the accretions of ages have been wiped away to reveal the original colours and, in some cases, meaning. It is certainly one that applies here.

Then there were the soloists. Back in those early days of "historical performance", there were clear ideas about what kind of voice was suitable for Baroque music, and in its early years The Academy of Ancient Music worked with a small pool of regular singers. Indeed, one of the advantages of the 1754 Foundling Hospital version of *Messiah* was that it called for a line-up of voice-types that accorded more or less with this very group. All possessed a certain vocal clarity and lack of reliance on vibrato that sat well with the new orchestral sound, but while some listeners at the time thought them emotionally cool, each nevertheless had their own distinct character: Judith Nelson, an American soprano with experience of the European early music scene, had a voice of clean but cultured tone; Carolyn Watkinson showed much of the warmth of the classic contralto without sinking into mawkishness; tenor Paul Elliott had an uncommonly airy and "unoperatic" sound; and David Thomas was a bass of imposing theatrical presence. And there was also a young Emma Kirkby, allotted only three arias, but demonstrating in them the extraordinary purity and precision of voice that would make her one of early music's true stars; her account of the rarely heard soprano version of "But who may abide", backed by fizzing Academy strings, is one of her key moments on record.

As for Hogwood's contribution, it was, as ever, deceptively light on the tiller. His tempi are a touch swifter than was the norm at that time, but they do not sound exceptional today, and though he makes the occasional effective dramatic gesture, his overall reading seems driven less by a vision of the work as a whole than by a polite awareness of the expressive requirements of the moment and a desire to keep things moving. Yet this not just a "passive" *Messiah*; it is an exciting one, in both concept and execution. There have been many more since, some of which have presented compelling revelations of their own. But surely none — indeed, perhaps no other single product of the early music movement — has equalled its game-changing achievement of making a piece so familiar sound so ready for new life.

© Lindsay Kemp

Origins and the present performance, by Anthony Hicks

Handel says he will do nothing next Winter, but I hope I shall persuade him to set another Scripture collection I have made for him, and perform it for his own Benefit in Passion week. I hope he will lay out his whole Genius and Skill upon it, that the Composition may excell all his former Compositions, as the Subject excells every other Subject. The Subject is Messiah. . .

Charles Jennens to Edward Holdsworth, 10 July 1741

By happy chance this first recording of *Messiah* with original forces can be accompanied with a note taking account of newly discovered correspondence between Handel's librettist Charles Jennens and his friend the classical scholar Edward Holdsworth. (The letters, now in the Gerald Coke Collection, were auctioned at Christie's on 4 July 1973; substantial extracts from them were printed in the sale catalogue.)

Jennens' first mention of *Messiah*, quoted above, immediately explains his purpose in preparing the libretto and the unusual choice of subject. Other letters reveal his tactless criticism of Handel's music and give a view of the controversy surrounding the first London performance of *Messiah*.

We also gain a clearer picture of events leading up to the composition of *Messiah*. In describing the libretto as 'another Scripture collection' Jennens hints at an earlier work. This can only be *Israel in Egypt*, which Handel composed in October, 1738, immediately after setting Jennens' first libretto, *Saul*. *Israel* was remarkable for its entirely scriptural text, but this probably arose more from chance than deliberate planning. Handel had been anxious to make use of his magnificent *Funeral Anthem for Queen Caroline*, unheard since the single performance for which it had been written in 1737. After rejecting a scheme for incorporating most of it in *Saul*, he decided to make it the opening part of a three-part oratorio dealing with the release of the Israelites from captivity in Egypt. The text of the anthem, a substantial scriptural compilation in its own right, needed only minor changes to convert it into a lament for the death of Joseph, and it determined the use of Biblical texts for the rest of the oratorio. For the conclusion Handel made the obvious choice of the Song of Moses, leaving only a section covering the Ten

Plagues and the Exodus itself to be compiled. Jennens presumably undertook this task at Handel's request.

The following year Jennens made another compilation, this time from Milton's *L'Allegro* and *Il Penseroso*, to which he added a conclusion of his own, *Il Moderato*. The correspondence reveals that this addition was again the result of a request from Handel and was written with the object of uniting the two Milton poems 'in one Moral Design'. Handel's setting of *L'Allegro* was first performed in February, 1740, during the first of two seasons at the small theatre in Lincoln's Inn Fields. In the next season Handel produced no new English works, but chose instead to stage two new Italian operas. It was a final effort to revive interest in the form that had been his chief means of musical expression during thirty-five years of working life. The attempt failed: both operas flopped miserably, and by the spring of 1741 Handel was giving serious thought to returning to Germany.

Against this depressing background Jennens conceived and executed his plan for a new oratorio, one not only likely to fire Handel's enthusiasm, but specifically designed to be presented in Holy Week, when the theatres were normally closed and a benefit performance for the composer would be assured of a full house. Jennens took from *Israel* the idea of a Biblical compilation, but he avoided the heavy and unpopular emphasis on the chorus in that work in favour of the much happier blend of solo and choral numbers that had been so effective in *L'Allegro*. His judgement was to prove correct in all respects save that of the Holy Week performance which, as Handel no doubt realised, was unlikely to gain the approval of the authorities.

Fortunately the new libretto happened to be ideal for another purpose, which Handel almost certainly had in mind when he began to set it to music on 22 August 1741. He had been invited to give a series of oratorio concerts in Dublin and he could see (or perhaps it was suggested) that a new oratorio of a special kind, performed for charitable purposes, would be a suitable way of concluding a successful season. He completed the score on 14 September, wrote most of *Samson* the following month, and left for Ireland early in November. Jennens had obviously not been kept informed of developments, for he reported to Holdsworth on 2 December: 'I heard with great pleasure at my arrival in Town, that Handel had set the oratorio of Messiah; but it was some mortification to me to hear that instead of performing it here he was gone to Ireland with it'. He then sent Handel the quotations from Virgil and Scripture which were to appear on the title page of the printed word-book, and received in return an ebullient letter from the composer giving news of the success of his opening concerts. In fact the Dublin season turned out to be all that Handel could have wished, and duly culminated with the first performance of *Messiah*, for charity, at the New Music Hall, Fishamble Street, on 13 April 1742. Press comment was enthusiastic, the charities benefited by £400, and Handel repeated the performance for his last Dublin concert 'at the particular Desire of several of the Nobility and Gentry'. On returning to London Handel wrote again to Jennens promising a full account of 'how well your Messiah was received' when they next met and enclosing some observations made by the Bishop of Elphin to show 'how zealous they are in Ireland for oratorios'.

The first London performances at Covent Garden Theatre in March 1743, had a more mixed reception. There were strongly voiced objections to the use of a theatre and such theatrical singers as Catherine Clive and Susannah Cibber in a work based on Scripture and treating a subject central to Christian belief. Jennens, after perusing the score and hearing the work for the first time declared himself dissatisfied with a number of 'weak parts'. The hurtful manner in which he gave his opinion helped precipitate in Handel a brief return of the 'paralytic Disorder' that had affected him in 1737. Good relations were

George Frideric Handel by J. Houbraken
(Royal College of Music, London)

nevertheless restored the following year, when Handel set Jennens' libretto for *Belshazzar* and apparently made some revisions at Jennens' suggestion for the revival of *Messiah* in 1745, though it is not clear what these were. There was a further revival in 1749, but it was really not until 1750 that a tradition of *Messiah* performances became established. That year Handel began a practice of making *Messiah* the last oratorio of his annual Lent season at Covent Garden (*ie* close to Easter, almost as Jennens had originally intended) and repeating it a month or so later at the newly built chapel of the Foundling Hospital, in whose work Handel had taken special interest. By the time of Handel's death in 1759 *Messiah* had become the most frequently performed of all his oratorios, a position it was never to relinquish.

The Libretto

A good deal of the artistic success of *Messiah* can be attributed to the libretto. Jennens' sense of structure and his understanding of what would draw out the best in Handel is clear in all his librettos, but when inventing his own words he was sometimes let down by an inability to sustain an elevated style. No such fault appears in *Messiah*, constructed entirely from the nobly cadenced prose of the English Bible. The Authorized Version of 1611 is Jennens' prime source, though now and again he makes a judicious adjustment or follows a marginal reading. For the Psalms he occasionally has recourse to the version of the Great Bible of 1539, as preserved in the Book of Common Prayer. The central doctrinal point — the identification of the founder of Christianity as the Messiah, the transcendent anointed king promised by the ancient Hebrew prophets — is made by a simple yet telling device: the events of the New Testament are related and explained through the words of the Old Testament prophecies. Most of the texts chosen are those specifically quoted by New Testament writers as evidence for the Messianic interpretation of Jesus, or are themselves quotations. By avoiding impersonation and, for the most part, direct narrative, Jennens also gives the oratorio a slightly oblique perspective appropriate to a sacred work designed for performance in a secular context.

The first section of Part I, up to 'For unto us', is a kind of prologue, setting out the major prophecies of the coming of the Messiah in both his serene and terrible aspects, with the promise that his Kingdom shall embrace all mankind, Jew and Gentile alike. There follows the only piece of pure narration in the work, the angel's announcement to the shepherds of Bethlehem that a Saviour has been born 'which is Christ the Lord' — *ie* Messiah, 'Christ' being the Greek-derived equivalent of that title. (Even this passage has an element of indirectness: the announcement of the birth is narrated, but not the birth itself.) Part I concludes with references to Christ's entry into Jerusalem and the blessedness of his followers. Part II is Jennens' finest achievement — an entity in itself, fashioned with considerable subtlety. It opens with reflections on Christ's suffering and death, undergone, as the texts make clear, to atone for the sins of mankind. The personal agony of the rejected Christ becomes the dominant theme. After the moment of the resurrection — not so much announced as touched upon — there is a gathering of momentum as the remaining events are alluded to in rapid succession: the ascension of Christ, his reception in Heaven, the spread of his gospel on Earth by the apostles, the resistance to it and finally the vision of its ultimate triumph. Part III is an epilogue (owing much to the Anglican Burial Service) expounding the Christian promise of resurrection and eternal life, opened to all mankind by Christ's conquest of death. On the whole it was a magnificent conception: the fact that Handel's original autograph score is written continuously without any structural revisions or major musical alteration is eloquent testimony to the soundness of Jennens' plan.

The Music

Detailed notes on the music appear below, but some general observations may be helpful here. In setting *Messiah* to music it would not have been enough for Handel to create a string of isolated numbers, each a satisfying composition in itself. The sequence of the numbers had to reflect the underlying continuity of thought and each item or group of items had to take its place as part of an overall design. Handel achieves these aims chiefly by means of a carefully planned tonal structure covering the oratorio as a whole. This immediately provides the unifying framework, and also helps continuity because each of the more substantial numbers (notably the choruses) marks a step in the tonal progression. *Messiah* is not 'in' a particular key, but an aspiration towards D major, with its associations of glory and light, soon becomes apparent. In Part I this key emerges from time to time at significant moments and acquires its characteristic trumpets in 'Glory to God' — but distantly and without drums. During the Passion section in Part II there is a sense of eclipse as the music moves bleakly through the remoter flat keys. The remotest of all from D (A flat) is reached with a startling tonal jump at the words 'The chastisement of our peace was upon him', and is poignantly echoed at the start of 'Thy rebuke'. D major does not return until 'Let all

the angels of God' (marking the acceptance of the risen Christ in Heaven), but then only briefly and in restrained scoring: the story is not yet complete and we are being drawn back to events on Earth. Only for the moment when 'the kingdom of this world is become the Kingdom of our Lord' does Handel finally allow D major its full apocalyptic splendour. Two more appearances of the key in Part III, one for the promise of universal resurrection of Judgement Day, the other for the concluding revelation of Christ on his heavenly throne, set a radiant seal on the entire oratorio.

Messiah is by no means unusual among Handel's major works in its use of a tonal scheme, but the oratorio does possess certain special features which make a further contribution to maintaining a sense of forward movement. Most obvious are the accompanied recitatives, remarkable both in quantity and quality. Especially notable are those which begin in measured arioso style and then break into a vigorous declamatory passage impulsively pressing on to the following number. Another feature, unique to *Messiah*, is the group of five 'duet-choruses' — *ie* choruses based on pre-existing chamber duets and still retaining several sections in duet texture. (Even counting a chorus in the *Funeral Anthem*, re-used in *Israel in Egypt*, only three other examples of this form can be found in the rest of Handel's choral works.) Their special advantage (for singers, listeners and composer alike) is the opportunity they give for extended and varied interplay between different pairs of voices, contrasted in turn with the impact of the full chorus.

In the airs Handel was stimulated to considerable fluidity of form by the irregular shape of the Biblical texts (as compared with the neat verses of opera or dramatic oratorio) and indeed had some trouble in dealing with their use of opposing ideas in juxtaposition, a common feature of Hebrew poetry. In the Baroque, aria texts were generally expected to involve only one emotional idea or *affekt*. Handel's ways of tackling this problem are too varied to be generalized, but it is worth citing one example of how he makes a compositional difficulty work for him. Both halves of the text of 'The people that walked' speak of darkness yielding to light. The music for the first half gives admirable musical expression to this idea: an unharmonized, chromatically shifting line in B minor settles into bright G major at the words 'seen a great light'. The chromatic line returns for the dwellers in the shadow of death, but Handel cannot sustain another major key transition at 'upon them hath the light shined' because of the need to close in the tonic. There is thus an expectant tension as the stern ending in the minor seems at odds with the sense of the words. The brilliant return of G major at the start of 'For unto us' triumphantly resolves the conflict and additionally serves to identify the 'light' mentioned in the air with the wondrous child promised in the chorus.

Handel's revisions

In common with most of Handel's major works, *Messiah* was frequently revised by the composer, sometimes for artistic reasons but more often to suit new singers or changed conditions of performance. The oratorio was never performed exactly as it had been written in 1741. Handel wrote new music for the Dublin première (notably a duet-and-chorus setting of 'How beautiful'), for the first London performance in 1743 (arioso settings of 'And lo! the angel of the Lord' and 'Their sound is gone out') and for the revival in 1745 (the 4—4 version of 'Rejoice greatly' and the choral version of 'Their sound', the latter perhaps one of Jennens' suggested revisions). Finally in 1750 the abilities of the alto castrato Gaetano Guadagni inspired Handel to provide him with new settings of 'But who may abide' and 'Thou art gone up on high'. In addition there were various transpositions of the solos and some changes of voice (soprano for tenor and vice versa). All the original choruses remained intact, however. It is difficult to feel that the new numbers added in 1742 and 1743 greatly enhanced the oratorio (Handel eventually abandoned them all) but those written for the later London revivals are, on the whole, improvements and were retained by Handel as *Messiah* settled down in the 1750's to something near the 'standard' version of Victorian vocal scores. There is no definitive version of *Messiah*, however, and it is as appropriate now as it was in Handel's day to make a thoughtful and informed choice from the alternatives available.

The Present Recording

The performance of *Messiah* here recorded attempts to recreate the content, sound and style of a particular performance given under Handel's own supervision; the special considerations involved are set out below. At the same time it is of course intended to be a joyous and vital act of music making, to which end all historical and musicological investigation is directed. Only those who are inadequate scholars or inadequate performers (or both) will find any conflict between those two complementary aims.

Version

As mentioned above, every performance of *Messiah* involves a choice of alternatives, and there are alternative ways of making the

choice. Either a version actually used by Handel can be followed, or the features of a number of Handel's versions can be combined provided the overall structure and integrity of the work is not disturbed. (A third approach — blindly following an old printed edition and not thinking about the question at all — is ignored for present purposes.) In aiming at an authentic presentation it is surely appropriate to avoid the combination method (which inevitably involves subjective editorial judgements) and adhere for once to a genuine Handel version. That of 1754, given at Covent Garden Theatre on 5 April and repeated at the Foundling Hospital on 15 May seemed to have several advantages and it is the one followed on this recording. It includes the important settings of 'But who may abide' and 'Thou art gone up on high' added in 1750 (albeit in transposed form, for soprano); it is reconstructable in full detail from the score and parts bequeathed by Handel to the Foundling Hospital (now the Thomas Coram Foundation) and still preserved there; it is the version to which the first of the surviving accounts of the Hospital performances refers, giving the precise numbers of singers and instrumentalists employed; it did not involve a castrato voice, now strictly inimitable; and it is exactly suited to the soloists who are regular members of The Academy of Ancient Music.

The differences between the 1754 version and that familiar today are not large. The two transpositions have already been mentioned, but it should be noted that the A minor version of 'But who may abide' (which has never been published) is not simply the published G minor version a tone up: the adjustments to the string parts necessitated by the transposition from the original D minor are different. The Pastoral Symphony is confined to the short version originally composed (the middle section and *da capo* are later additions). 'Then shall the eyes of the blind' and 'He shall feed his flock' are for soprano throughout, again as first composed, though Handel had transposed them for alto for the Dublin performance, and later had introduced the mixed version for alto and soprano. The sequence of four numbers beginning with 'Thy rebuke' was invariably divided between two singers by Handel, as here, though originally it had been composed for tenor throughout. 'Why do the nations' appears in the short version with recitative ending originally made for Dublin; surprising as it may seem, the evidence suggests that Handel never performed the full version of the autograph.

Editing and performance preparation

This century has seen the publication of four editions of *Messiah* based on original sources, beginning with Chrysander's in 1902. Any significant duplication of this work would be a waste of time, and the present recording makes no claims to be using a new edition in the strict sense of the term. Instead the best existing texts have been collated and any differences resolved by reference to the primary sources. The detailed preparation of the basic text for performance, on the other hand, is a task which should be carried out afresh whenever a conductor or ensemble comes to tackle *Messiah* for the first time. Christopher Hogwood has prepared the performing material for this recording, working as always with other members of the The Academy of Ancient Music. He has also reconstructed the details of the 1754 version from the Foundling Hospital material. Vocal embellishments are largely the responsibility of the soloists concerned, as in Handel's day, though some account has been taken of examples in contemporary manuscripts.

Instrumental forces

The 1754 Foundling Hospital account gives the following figures for Handel's orchestra: 14 violins, 6 violas, 3 cellos, 2 double basses, 4 oboes, 4 bassoons, 2 horns, 2 trumpets and timpani. The younger John Christopher Smith played the organ (he became official organist to the Hospital shortly after the 1754 performance) and Handel presumably presided as usual at the harpsichord, though his eyesight was extremely poor at this time and he was perhaps assisted by the elder Smith. A French traveller's account of Handel's opera performances in 1728 gives very similar figures for the orchestra, confirming that the forces used at the Hospital were in no way untypical. For the recording The Academy of Ancient Music is constituted according to the specification of the 1754 account and all the members use instruments of the period or accurate modern copies.

Vocal forces

The accounts show that for his choir Handel used 4 (or perhaps 6) boy trebles and 13 men (altos, tenors and basses) from the Chapel Royal establishment. In the choruses they would have been joined by the five soloists (Giulia Frasi and Christina Passerini, sopranos; Caterina Galli, alto; John Beard, tenor; and Robert Wass, bass). As soloists cannot be expected to sing choruses nowadays the original balance is here restored by use of a choir slightly larger than Handel's, though fundamentally the same in constitution.

Use of the wind instruments

Of the four types of wind instruments mentioned in the accounts only the trumpets

actually appear in Handel's original score. The *Messiah* autograph is in fact unique among Handel's major works in containing no hint of woodwind participation, presumably because Handel did not expect the instruments to be available in Dublin. For his London performances, however, he would have used his normal complement of wind players, and when he came to write the choral version of 'Their sound is gone out' in 1745, he included oboes in the score in the usual way. The Foundling Hospital material includes oboe parts constructed from the violin and choral soprano lines, and bassoon parts which double the cello line in places. Though the exact status of these parts is not clear — in common with the rest of the Hospital material, they appear not to have been actually used in performance — they were undoubtedly prepared by Handel's usual copyists and have been generally followed on the present recording. Some adjustments have been made where the indicated usage seemed manifestly contrary to Handel's normal practice. The horns (listed in all three accounts associated with Handel's performances) present a more difficult problem as there is no mention of them in any musical source for *Messiah*. The likelihood is that they reinforced the trumpets in the final choruses of Parts 2 and 3, and this is the role they have been allotted on the recording.

Use of the continuo instruments

A reasonably clear picture of Handel's continuo instrumentations in both operas and oratorios can be gained from various sources: the French report mentioned above, a few extant part-books (notably a complete organ continuo part for *Alexander's Feast*), and annotations in Handel's autographs and performing scores. For operas the harmony instruments were two harpsichords and sometimes a theorbo or other member of the lute family. In the earlier oratorios an organ was substituted for the second harpsichord (occasionally a second organ was also used) and after 1741 the theorbo seems to have been dropped. In plain recitative the accompaniment was invariably the first harpsichord (Handel himself) with a single cello. It also appears that single instruments were used in other places where a solo voice was accompanied by continuo only: in the first tenor solo of *Alexander's Feast*, for example, the bass line is marked 'cembalo, un violoncello ed un contrabasso' when the rest of the orchestra is silent. The role of the organ was primarily that of reinforcement: in overtures and other orchestral items, in certain accompanied recitatives and in the ritornellos of the more heavily scored airs it doubled the bass line *tasto solo con l'ottava* (*ie* right hand with the bass, left hand an octave below, without harmony). In choruses it mostly doubled the vocal parts as written, full organ being used only when both chorus and orchestra were also at full stretch. The *Messiah* autograph has a number of cues in the bass line of the choruses which presumably indicate the organ doubling expected, though no continuo instrument is named in the score. For the present performance, Handel's normal continuo usage has been followed as closely as possible.

Recitatives

Recent studies (notably by Winton Dean) have greatly increased our understanding of how late Baroque recitative was performed. It is fairly certain that the pair of cadential chords which normally terminate recitatives and punctuate sections within them were played as they are written, the voice finishing with the first chord (the dominant). Any clash of harmony was accepted in the interests of greater liveliness and dramatic effect. The practice of delaying both chords until the voice had finished did not come into fashion until after Handel's death. While the recitatives of *Messiah* should perhaps be delivered a little more deliberately than those in the operas or dramatic oratorios, there is no reason to make them wholly exceptional and non-delayed cadences are therefore the norm in the present performance.

Handel's 'ripieni'

The performing score of *Messiah* is marked throughout by Handel with instructions in the form 'senza ripieni' or 'con ripieni'. It shares this feature with the performing scores of *Samson* and *Hercules* and the autographs of *Solomon* and *Susanna*. Many performers and writers on Handel have taken these markings to indicate that Handel's orchestra was regularly divided into 'concertino' or solo group and a 'ripieno' section in the manner of a concerto grosso. This interpretation is almost certainly incorrect. The five works bearing the markings are exactly the repertory of Handel's 1749 oratorio season, and confirmation that this was the year Handel entered them on his scores comes from a consideration of the numbers in *Messiah* so marked. No secondary source for any of the works concerned contains the markings, and in particular they are not reflected in the Foundling Hospital material, though this was copied after 1749. The instructions are always in terms of adding or suppressing the 'ripieni': the words 'solo', 'concertino' or 'tutti' never appear, though Handel is happy to use them in other contexts with their usual meanings. The true explanation seems to be that the 'ripieni' were an additional group of string players, probably not of the first rank, whom Handel engaged in 1749 to supply extra weight to his normal string band. They would have

been particularly useful in *Solomon* (first performed that year) with its double choruses and elaborate orchestration. Handel would naturally have used them for other works given that season, but we have no reason to suppose he ever repeated the experiment. The markings thus show where the strings should be reinforced, not where they should be reduced. On this hypothesis the instructions have no relevance to Handel's own performances outside 1749, nor to any performances using Handel's normal complement of strings. They have therefore been ignored (except as an occasional guide to interpretation) for this recording.

© Anthony Hicks

Notes on the music, by Christopher Hogwood

Part I

1. Sinfony, *Grave: Allegro moderato*

On the 30th August 1745, Charles Jennens, the librettist of *Messiah*, wrote to his friend Edward Holdsworth: 'I shall show you a collection I gave Handel, call'd Messiah, which I value highly, & he has made a fine Entertainment of it, tho' not near so good as he might & ought to have done. I have with great difficulty made him correct some of the grossest faults in the composition, but he retain'd his Overture obstinately, in which there are some passages far unworthy of Handel, but much more unworthy of the Messiah'. Burney agreed with Jennens ('. . .more dry and uninteresting in the performance than the rest of Handel's overtures. . .'), but those members of Handel's audience who were connoisseurs of the oratorios might have noted that the composer was using French overture form in oratorio for the first time. They might also have expected the fugal section to be followed by a minuet, march or gigue (a normal Handelian procedure). Instead the Prophecy is ushered in with a magical change of key into E major

2. Recitative, *accompanied* (tenor): *Comfort ye my people*

The most elaborate of all the accompanied recitatives in *Messiah*, creating a theatrical mood of prophetic expectancy by the fact that the tenor shares none of this material with the strings, and that their opening phrase, which would seem ideally suited to words, remains strictly instrumental. The tenor's opening statement is notated strictly, while only his second entry is marked 'ad libitum'. The embellishment used for this recording is taken from the Barrett-Lennard score in the Fitzwilliam Museum, Cambridge, and the final chords of the recitative are 'telescoped' into the vocal cadence (see Winton Dean, *Music and Letters* 58 (1977), 389—402).

3. Song (tenor): *Ev'ry valley shall be exalted*

As opposed to the recitative, this motto aria utilizes the ideal of unity of material. At an early stage, Handel deleted two bars in the opening and closing ritornelli which emphasized the bird-song idea so well known in the theatre; it added extra effect to the pictorialism of the open-air text, and the literal treatment of 'crooked' and 'plain'. The cadenza is taken from the anonymous pencil indications in Handel's conducting score.

4. Chorus: *And the glory of the Lord*

The impact of the first appearance of the chorus is tactfully restrained by an opening ritornello and by allocating the first sung phrase to the lowest register of the altos; Handel's power so often consists in allowing himself the greatest scope for amplification. Note the Italianate elision he requires for 'glory of', treating it as two syllables, and the sure architectural sense with which he contrasts and overlaps his four subjects.

5. Recitative, *accompanied* (bass): *Thus saith the Lord*

Throughout the work the bass voice is given particularly impressive accompaniment whenever it appears; four introductory bars were deleted by Handel before the first performance, to leave the version recorded here.

6. Song (soprano 2): *But who may abide the day of his coming?*

The Foundling Hospital material is unique in presenting this aria in A minor, a tone higher than Handel's other soprano version. (It was originally written in D minor for alto.) As a consequence the string parts are considerably rewritten to avoid the violin part lying persistently too high. The bass line also is adapted, occasionally for no very clear reason (as in the opening phrase, which is now no longer an exact imitation of the violin's entry). Whether Handel himself supervised this rearrangement, or whether it was the work of John Christopher Smith we do not know. It is the only aria in Part I allocated to Soprano 2 (Signora Passerini in the original Foundling Hospital part-books), who does not sing another solo until No. 36.

7. Chorus: *And he shall purify*

Based, as are several of the *Messiah* choruses, on material originally written to Italian words; in the third movement of the duet *Quel fior che all'alba ride* the coloratura originally illustrated *'primavera'*, and cannot be very well explained by 'purify'.

8. Recitative (alto): *Behold, a virgin shall conceive*

9. Song (alto) and Chorus: *O thou that tellest good tidings to Zion*

Many of Handel's illustrative ideas are directly pictorial; here, in addition to the aurally obvious 'Arise', he produces eye-music in the mountain ranges depicted by the violins' semiquavers.

As a further alternative to the da capo aria, which he aims to avoid in *Messiah*, Handel increases the expectancy of the coming by developing the solo aria into a full chorus.

10. Recitative, *accompanied* (bass): *For behold, darkness shall cover the earth*

Another example of Handel's economy of symbolism; a chromatic figure to suggest 'darkness' and simple repeated notes for 'light'. An extension of the first figure is then used as the starting point for the following aria. In the Foundling Hospital parts the four bassoons play for the opening tutti only, adding the necessary sombre colouring without impeding the bass voice.

11. Song (bass): *The people that walked in darkness*

The particularly wayward phrasing was indicated by Handel, but the figuring to be found in Jennens' MS of the work is almost certainly invented by Jennens himself; the symbolism of an insecure wandering melodic line is better served without explanatory harmonies. The viola part is marked 'all ottava coll basso' in the score, and the inexpertly derived part in the Foundling Hospital part-books has been slightly modified here. (The Foundling parts were clearly never used in actual performance, and were not derived directly from the score bequeathed with them).

12. Chorus: *For unto us a child is born*

With the exception of the great cries of Wonderful, Counsellor', the material for this chorus came from an Italian duet cantata: 'Nò, di voi non vo'fidarmi', which explains the wayward stress that falls on 'For'.

13. Pifa

Marked 'larghetto e mezzo piano' by Handel. The violins are divided into three (the thirds doubling the firsts an octave lower) to give the most expansive sonority to this rustic interlude with its imitation of shepherds' bagpipes *(pifferi)*. Handel changed his mind several times about the length of this piece. It first consisted of the opening eleven bars only; then (before the first performance) he inserted an extra sheet of manuscript into the autograph giving the middle section and da capo. (Interestingly, there is another, more elaborate, attempt at a middle section sketched on the *back* of the same sheet). The full da capo version was used for the early performances, but the original short form was favoured in 1754.

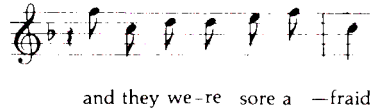
14a. Recitative (soprano 1): *There were shepherds abiding in the field*

14b. Recitative, *accompanied* (soprano 1): *And lo, the angel of the Lord came upon them*

15. Recitative (soprano 1): *And the angel said unto them*

16. Recitative, *accompanied* (soprano 1): *And suddenly there was with the angel*

This short group of four numbers, clearly designed to heighten the expectation of the Arrival, is perhaps the best demonstration in the whole work of Handel's deliberate use of very short, plain *(semplice)* recitatives to highlight a dramatic device in the following number. The simple contrast between the two different string figurations (both set without the lowest bass instrument and the continuo to emphasise the angelic height of the action) is made the more telling by the change from *andante* to *allegro*. Handels original word-setting of 14b treated 'were' as two syllables:



This has been emended here by retaining his melodic line (contrary to many modern solutions) and making 'were' a single crochet.

17. Chorus: *Glory to God*

The first appearance of the trumpets is stage-managed with all the skill of an operatic

genius. The direction on the trumpet parts of 'da lontano e un poco piano'. ('from a distance and rather quietly') originally read 'in disparte'. High voices and shimmering string semiquavers represent the angels in heaven, lower voices with repeated chords (the normal Handelian device for peace) suggest the earth. The last decrescendo (marked down to *pianissimo* by Handel) is the final theatrical touch as the vision fades.

18. Song (soprano 1): *Rejoice greatly, O daughter of Zion*

In its first version, this aria displayed Handel's ability to insert extra meaning into a biblical text; despite no mention of the Lord being the 'bridegroom', Handel used a single violin line (the instrument traditionally associated with weddings) playing a gigue (the dance usually performed at the wedding feast). This latter nicety is, of course, lost in the later change from 12/8 to common time for the better display of Italian semiquavers.

19. Recitative (soprano 1): *Then shall the eyes of the blind*

20. Song (soprano 1): *He shall feed his flock*

One of the most fully scored of all the arias in *Messiah*, with an independent viola part throughout, and the doubling of the vocal part divided between the first and second violins. Handel made many experiments with this setting. Though originally written for soprano in B flat (as recorded here), it was first performed as an alto solo (in F major), and later as a duet modulating from F to B flat. The original version was restored in 1754.

21. Chorus: *His yoke is easy, and his burthen is light*

Handel returned to the same Italian duet that had served for No. 7. This time the coloratura on 'easy' (a contradiction in symbolism if ever there was one) originally illustrated more aptly the word *'ride'* ('smiles'). Note that Handel's spelling was 'bur*th*en'.

He dated the completion of this part of *Messiah* numerically and astrologically: 'August 28 ♀ 1741'. (The symbol means 'Friday'.)

Part II

22. Chorus: *Behold the Lamb of God*

Again, at the start of what is planned as a long cumulative sequence of numbers representing the Passion, Handel gives himself maximum scope for increasing intensity. The mood of tragic presentiment is achieved by G minor and the rhythms of the traditional French overture (separated from its expected fugue, however, by the solo portrayal of suffering), and again, as in No. 4, it is the unobtrusive altos who enter first. From the conflict of dotted and undotted notation in (e.g.) bar 28 one can conclude that in Handel's time all rhythms of this movement would have been assimilated to the prevailing dotted pattern, however notated.

23. Song (alto): *He was despised*

This aria is traditionally supposed to have been written with Mrs Cibber's voice in mind; certainly at the first performance her interpretation was such that the Rev. Delaney rose to his feet and cried 'Woman, for this be all thy sins forgiven thee!' Handel seems to have laid out the voice part in such a way that it is rarely covered by the strings, and actually has a number of phrases totally solo (this amplifying the ideas of desolation and abandonment); only the curiously low tessitura of the middle sections, with its 'scourging' accompaniment, seems to stretch the capacity of her voice as described by her contemporaries. Handel specifically indicated that the cadence of this section should not be 'telescoped'. For dramatic momentum Handel utilizes the same symbolic dotted rhythm for the succeeding chorus, moving to the 'evil' key of F minor.

24. Chorus: *Surely he hath borne our griefs*

25. Chorus: *And with his stripes we are healed*

26. Chorus: *All we like sheep have gone astray*

This sequence is probably the best single example of Handel's psychological and theatrical skill. The connection of the first scene with the desolation of the previous aria begins to divide the protagonists (Jesus versus the crowd), with such touches as the *falling* leading-note of the tenors' last phrase adding musical crimes to the picture of evil and wrong-doing. The more cerebral approach to 'And with his stripes' suggests a fugue subject of the strongest intervals, used in the most reiterative manner, while the tension is relaxed with 'All we like sheep', until our foolishness is brought home with the final devastating section (marked 'adagio' simply to amplify the point that the note-values are now minims rather than semiquavers). Except for this final accusation, the material of this last chorus comes again from the duet used in 'For unto us'.

27. Recitative, *accompanied* (tenor): *All they that see him laugh him to scorn*

In the remote and barbarous key of B flat minor, the rapid interplay of scenic devices (the scourging theme, the laughing music and the cynical shaking of heads) brings the immediacy of the situation back to an audience

who have been occupied with more general contemplation of the Passion in the previous choral numbers. Harshly colouristic string playing seems demanded by the volatile descriptiveness of this movement, just as the succeeding chorus demands a change of choral style.

28. Chorus: *He trusted in God*

There are only two real 'turba' choruses in the whole work (this and No. 41) that come near to those in the crowd scenes of German Passion music.

29. Recitative, *accompanied* (tenor): *Thy rebuke hath broken his heart*

30. Song (tenor): *Behold, and see if there be any sorrow*

31. Recitative, *accompanied* (soprano 1): *He was cut off out of the land of the living*

32. Song (soprano 1): *But thou didst not leave his soul in hell*

These four short numbers constitute a *scena* which Handel normally allocated to two soloists; the contrast between the 'horror' music (with harmonies perverted from A flat to B major in only 18 bars) and the desolation of No. 30 (marked 'largo e piano') is underlined by the unusual contradiction of the final B major with the B minor opening of No. 31. In No. 32 Handel once more amplifies the idea of the text by employing the typical rising phrases of 'ascension' music in the orchestral part, most extensively in the final ritornello, thus offering a subtle link to the ideas of the following chorus.

33. Semi-Chorus and Chorus: *Lift up your heads, O ye gates*

Although not specifically suggested in the score, the later printed word-books for *Messiah* indicate that this chorus was performed 'a due cori' in the Venetian manner; the alto line supplies the bass of one chorus and the top of the other. The dotted rhythms, not particularly suitable for the enunciation of the words, are appropriate to the ideas of kingship. Parts added for the two horns who were employed in the Foundling Hospital performance have been derived from Handel's instrumental version of this chorus in his *Concerto a due cori* No. 2; they join when the chorus is united in bar 33.

34. Recitative (tenor): *Unto which of the angels said he at any time*

35. Chorus: *Let all the angels of God worship him*

A fugue in augmentation and diminution designed to complement the homophony of No. 33. With its less dramatic approach it marks the beginning of a relaxation of tension which is needed if the finale of Part II is to have the full effect that Handel intends.

36. Song (soprano 2): *Thou art gone up on high*

One of the most adapted arias in the whole work, this number was allocated to bass, alto and soprano in its time, and in the Foundling Hospital version is the only appearance of Soprano II in this part of the oratorio. The symbolism of the descending scales bringing 'gifts for men' answers the rising phrase of 'Thou art gone up on high'.

37. Chorus: *The Lord gave the word*

The introduction of the propagation of the Gospel is depicted with Handel's typical brevity, and a contrast between the simplicity of God's word and the semiquaver busyness of the preachers.

38. Song (soprano 1): *How beautiful are the feet*

At the first performance of *Messiah* in Dublin, Handel provided a setting at this point for soprano and alto duet, followed by a chorus on the words 'Break forth into joy', probably with the intention of extending the crowd scene suggested by the preceding chorus. This was not his initial intention, however, and the first section of his original setting for soprano solo was restored, probably for the London revival in 1745, when it served to lead into the new choral setting of 'Their sound is gone out'. This gentle *siciliano* soprano solo reverts to the pastoral atmosphere which has been absent for some time, with the most pacific of violin lines holding sustained notes above the vocal part.

39. Chorus: *Their sound is gone out*

The deliberate contrast in mood between this and the preceding number prepares us for drama ahead. Brevity is again Handel's aim at this point in the action, and the word-painting of the scales going to 'the ends of the earth' is ingeniously set against the fanfare figure of 'Their sound is gone out'. For this number, the only chorus added after the Dublin performances, the oboe parts were written out by Handel himself, instead of derived from his string parts by a copyist.

40. Song (bass): *Why do the nations so furiously rage together?*

Handel's operatic manner is most apparent

in this combination of vocal bravura and violent string semiquavers, a typical recipe for a 'rage' aria. In the interests of continuity, however, he reduced the original version from 96 to 45 bars by setting the last line of the text as a sudden recitative, leading 'attacca' into the next chorus. It is possible that this short version was provoked by the deficiencies of the first soloist, Mr Hill, in Dublin, but Handel came to prefer the dramatic stroke of the recitative to a vocal display holding up the drama.

41. Chorus: *Let us break their bonds asunder*

As a continuation of the text of the previous (interrupted) aria, this chorus marks another appearance of the crowd, so familiar from the Bach Passions. Two distinct and characterful fugue subjects increase the restlessness of the mood, as does the close stretto of all the entries.

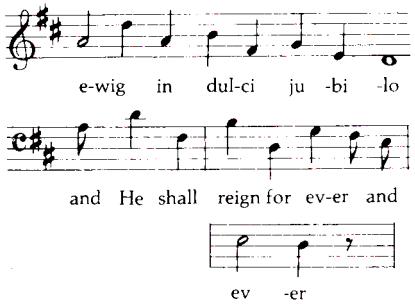
42. Recitative (tenor): *He that dwelleth in heaven*

43. Song (tenor): *Thou shalt break them*

The curiousity chromatic bass line (not so far removed from the notes of Dido's Lament!) adds a darker sentiment to the operatically brusque character of the tenor's vivid declamation and the defiance of the violin obbligato; the creation of unresolved energy is the main justification at this point in the drama.

44. Chorus: *Hallelujah*

Handel arranges the release of his accumulated energy in the most effective manner. First the comparatively light orchestral introduction, then the announcement of two of his three musical motives before the trumpets, so long silent in this score, are allowed to make their impact. Curiously, the third musical element, on the words 'and He shall reign for ever and ever' is also a derivation of the Lutheran chorale 'Wachet auf', already hinted at in 'Let all the angels of God'.



As with all baroque settings of this text, the word 'Hallelujah' is stressed on whichever of its four syllables is musically most convenient, while in speech, to avoid the problem, the chorus was often referred to in the 18th century as 'For the Lord God Omnipotent reigneth'. It is assumed that the unnecessary British tradition of standing during this chorus originated with the behaviour of George II at one of the three London performances in 1743, although it had previously been adopted for the 'Dead March' in *Saul*, and later, of course, for the 'National Anthem'.

The completion date of this section given by Handel in the autograph is: 'Fin[?] ⊙ [Sunday] Septemb'. 6. 1741'.

Part III

45. Song (soprano I): *I know that my redeemer liveth*

One of the few arias in the whole work that underwent no revision, this introduction to the Redemption implies a mood of certainty rather than the expectancy generated by the openings of Parts I and II. Interestingly, the dotted rhythms that accompany the idea of immortality throughout are exactly those that had, many years earlier, accompanied the metamorphosis of the hero in *Acis and Galatea*.

Handel's sometimes curious underlay has been retained throughout.

46. Chorus: *Since by man came death*

The tradition of having the *grave* sections of this movement sung by a semi-chorus seems to have originated at the Handel Commemoration performance of 1784, where, according to Burney, they were performed 'by three of the best singers in each of the four species of voice'. In fact, Handel's contrast of slow unaccompanied music with faster settings against an orchestral backing is sufficiently dramatic, and requires no gilding.

47. Recitative, *accompanied* (bass): *Behold, I tell you a mystery*

48. Song (bass): *The trumpet shall sound*

In typically cumulative style, Handel first hints at the idea of a fanfare in the string accompaniment to the recitative, before resolving our expectations with the solo trumpet part of the aria (the only true instrumental solo in the whole work). Despite the potentially military character of the text, Handel resists

the temptation to write a march, and offers a triple-metre setting, marked 'pomposo, ma non allegro'; in fact all the arias in this part of the work are (symbolically?) in triple time. Originally this was a regular da capo aria, returning to the first ritornello after the middle section; only later did Handel shorten the return journey to a *Dal Segno*, doubtless for reasons of stamina at this stage in the work. Neither he, nor any of his copyists felt the need to rectify the wayward setting of the word 'incorruptible', which he persits in stressing on the penultimate syllable; this treatment has been retained for the recording, obviating the usual alteration to Handel's rhythmic patterns. Handel's deliberate contradiction of the words 'we shall be changed' by his use of a reiterative and unchanging phrase of three notes gives cause for deeper thought. (Could it be that William Shenstone was thinking of such moments when he wrote that *Messiah* 'seems the best composer's best composition. Yet I fancied I could observe *some parts* in it, wherein Handel's judgements failed him; where the music was not equal, or was even *opposite*, to what the words required.'?)

49. Recitative (alto): *Then shall be brought to pass*

50. Duet (alto, tenor): *O death, where is thy sting?*

51. Chorus: *But thanks be to God*

The only duet in the later versions of *Messiah*, 'O death where is thy sting', is a simple borrowing from the Italian duet cantata 'Se tu non lasci amore', eventually reduced by Handel from 41 to 24 bars (by a simple cut). It is not surprising, therefore, that the music fails to elucidate the perplexing sentiment of the words. Musically, however, the development necessary to propel the drama is supplied by the unexpected transition to a choral version of the same material over a continuous *andante* bass-line.

52. Song (soprano 2): *If God be for us*

Although sung by Mrs Cibber in C minor at the first performance, this aria occurs more frequently in its original soprano version, as here recorded. Despite the apparently anonymous style of the ritornello, Handel quotes from the chorale 'Aus tiefer Not' for 'who makes intercession for us', and also appears to hark back to 'the day of his coming' from No. 6, this time in the confident phrase 'who can be against us?'. The more assertive underlay ('If God be for *us*') is contained in the Foundling Hospital vocal part-book.

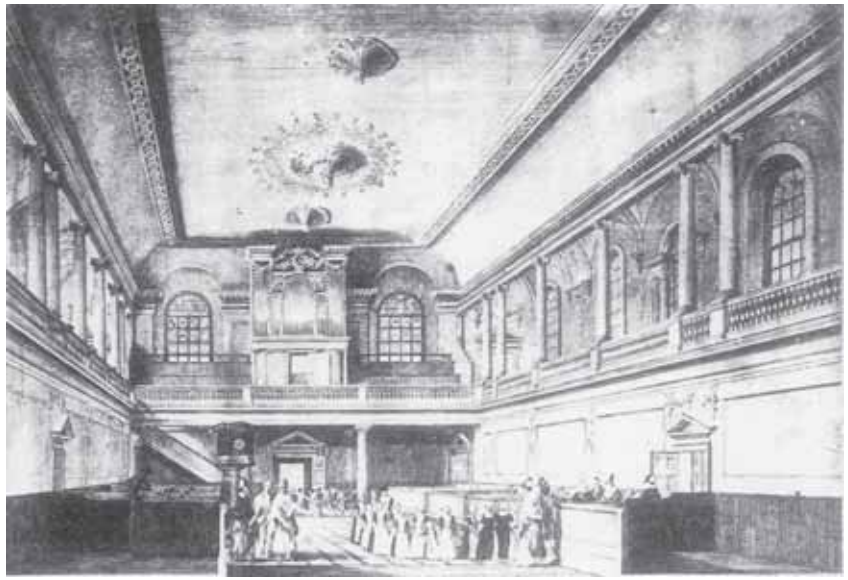
53. Chorus: *Worthy is the Lamb that was slain*

This final trinity of choruses, which is the counterpart of the three numbers that opened Part II, once more combine the emotional and the cerebral, the homophonic and the contrapuntal with deceptive skill; nothing can be more tedious than overstated jubilation combined with a reluctance to say goodbye. Handel's first section contains two contrasted ideas used in alternation (as he had already found so successful for 'Since by man'); the second idea, the giving of power, wisdom, riches etc. to men, is vividly portrayed in the special terms of baroque gesture by the violins' descending scales bearing the donations down to human level at which the chant of 'Blessing and honour' can be taken up by the earthly basses. The very open texture of this fugue, with the well-spaced entries of the repeated-note subject and the late entry of the trumpets make it the perfect foil to the concluding 'Amen', a construction of deceptive simplicity. We know from sketches (now in the Fitzwilliam Museum, Cambridge) that Handel worked hard to achieve the best effects from his sequence of stretti. This vision of the final cumulation is assisted by the alternation of a choral exposition followed by the violins essaying the same idea in a higher register (and can be reinforced by a subdued choral start). The entry of the trumpets marks the final storming of heaven, described by Burney with the rapture of a connoisseur of technicalities: 'the subject is divided, subdivided, inverted, enriched with counter-subjects, and made subservient to many ingenious and latent purposes of harmony, melody and imitation'.

At the head of the entire score Handel had written: [Saturday] angefangen den 22. August 1741'. After the final chorus he inscribed: 'S.D.G. Fine dell'Oratorio G. F. Handel Septembr. 12. 1741'.

© Christopher Hogwood

"I know that my Redeemer liveth" (in the hand of an anonymous copyist)
"I know that my Redeemer liveth" (copiste anonyme)
"I know that my Redeemer liveth" (anonymer Kopist)
(Thomas Coram Foundation)

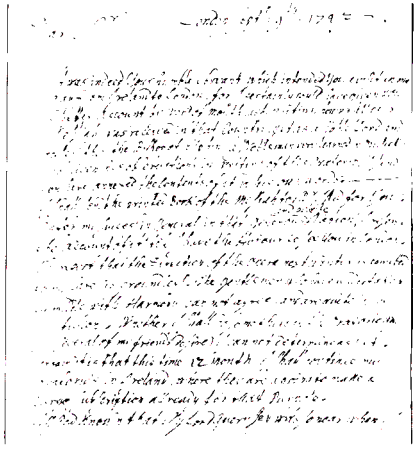


The Foundling Hospital Chapel, demolished in 1926
La chapelle du Foundling Hospital, démolie en 1926
Die 1926 niedergerissene Kapelle des Foundling Hospital

The Foundling Hospital was established in 1739 as a hospital for the maintenance and education of exposed and deserted young children. The name of the hospital was changed to the Thomas Coram Foundation for Children in 1955. The Foundation continues its care by providing children of today from various backgrounds with the modern long and short term care they need.

The Foundling Hospital (Hospice des Enfants trouvés) fut fondé en 1739 par le capitaine Thomas Coram pour subvenir à l'entretien et à l'éducation de jeunes enfants abandonnés. L'institution devint en 1955 la Thomas Coram Foundation et continue son oeuvre d'assistance à court et long termes aux enfants de toutes origines.

Das Foundling Hospital (Findelhaus) wurde 1739 von Kapitän Thomas Coram gegründet, um ausgesetzten und verlassenen Kleinkindern Unterhalt und Erziehung zu gewähren. Das Findelhaus heisst seit 1955 Thomas Coram Stiftung und fährt damit fort, Kindern verschiedenster Herkunft die von ihnen benötigte kurz- und langfristige Fürsorge zu schenken.



Handel's letter to Charles Jennens from Dublin, 1742
Lettre de Haendel à Charles Jennens, de Dublin, 1742
Brief von Händel an Charles Jennens aus Dublin, 1742
(Gerald Coke Collection)

Retour sur *Le Messie* de Hogwood, par Lindsay Kemp

La parution du "*Messie* de Hogwood" (comme on a pris l'habitude de dire) au printemps de 1980 peut légitimement prétendre être l'un des événements discographiques les plus importants non seulement de la fin du XX^{e} siècle, mais aussi dans le développement de ce que, à l'époque, on avait tendance à appeler les "interprétations authentiques". Ce n'était pas la première fois qu'on entendait ensemble dans Haendel un orchestre d'instruments anciens et un chœur exclusivement masculin assez petit; l'Academy of Ancient Music et le Choir of Christ Church Cathedral, Oxford, avaient auparavant enregistré pour L'Oiseau-Lyre, entre autres, deux disques de musique chorale de Haendel sous la direction de Simon Preston (leur *Anthem for the Foundling Hospital* donnait même un avant-goût du chœur "Hallelujah" du *Messie*). Et ce n'était pas la première fois non plus qu'une démarche musicologique était appliquée aux questions de texte ou de pratique interprétative, qui avaient déjà commencé à être abordées dans les années 1960 et 1970 dans un certain nombre d'exécutions sur "instruments modernes" par des chefs comme Raymond Leppard, Neville Marriner ou Charles Mackerras. Cet enregistrement était pourtant quelque chose de vraiment spécial, une importante consolidation du travail d'un groupe de musiciens britanniques, dont la volonté de repenser la manière dont la musique du XVIII^{e} siècle était censée s'interpréter les avait conduits jusque-là essentiellement dans du répertoire moins fréquenté. Désormais, avec *Le Messie*, l'une des œuvres chorales du répertoire classique les plus populaires et les plus séduisantes d'un point de vue commercial, l'"authenticité" remettait en cause la manière établie de faire les choses sur son propre terrain. Le succès de l'entreprise se reflète à la fois dans la vitesse à laquelle son importance fut reconnue (écrivant dans *Gramophone*, Stanley Sadie, spécialiste de Haendel, reconnaissait qu'il était "ravi d'être incité à se redemander une fois encore quel genre d'œuvre était *Le Messie* et ce que Haendel y disait"), et par le fait que, peut-être plus que tout autre enregistrement sur instruments anciens de l'époque, on s'en souvient et on l'apprécie encore aujourd'hui.

Qu'est-ce donc qui a pu faire d'un enregistrement dont l'objectif premier semble, en apparence, quelque peu académique — la recréation, dans la mesure du possible, de la sonorité d'une exécution particulière du *Messie* dirigée par Haendel — une version de prédilection aussi durable? Sa simple fraîcheur a incontestablement joué un grand rôle. Les cordes baroques étaient encore une nouveauté pour beaucoup d'oreilles à la fin des années 1970 (l'Academy of Ancient Music, premier orchestre britannique d'instruments anciens, a été fondée en 1973); la clarté dépouillée de texture et de ligne qu'ils permettaient étaient à l'évidence une révélation pour beaucoup, tandis que leurs archets plus courts, plus agiles, donnaient à leurs

accompagnements une articulation nette et éloquente, pleine de vitalité. Le chœur, composé de garçons et de jeunes chanteurs adultes, avait lui aussi une clarté et une légèreté très différentes du poids traditionnel d'une grande société chorale. L'analogie préférée de Hogwood pour expliquer que les sonorités d'époque étaient souhaitables était souvent celle d'un tableau restauré, dont les couches accumulées au fil du temps ont été essuyées pour révéler les couleurs et, parfois, la signification d'origine. Elle s'applique certainement ici.

Puis il y avait les solistes. Aux premiers jours de l'"interprétation historique", on avait des idées claires sur le genre de voix qui convenait à la musique baroque, et à ses débuts l'Academy of Ancient Music travaillait avec un petit ensemble de chanteurs réguliers. L'un des avantages de la version du *Messie* donnée au Foundling Hospital en 1754 était du reste qu'elle faisait appel à une distribution de voix qui correspondait plus ou moins à ce groupe. Tous possédaient une certaine clarté vocale, non tributaire du vibrato, qui allait bien avec la nouvelle sonorité orchestrale ; si certains auditeurs de l'époque les trouvaient froids sur le plan des émotions, chacun avait néanmoins son propre caractère distinct : Judith Nelson, soprano américaine qui avait une certaine expérience du milieu de la musique ancienne en Europe, possédait une voix au timbre pur mais raffiné ; Carolyn Watkinson avait toute la chaleur de la contralto classique, sans sombrer dans la mièvrerie ; le ténor Paul Elliott avait une sonorité extraordinairement claire et "non opératique" ; et David Thomas était une basse à l'imposante présence théâtrale. Et il y avait aussi la jeune Emma Kirkby, qui ne s'était vu confier que trois airs, mais qui y démontrait l'extraordinaire pureté et la précision de la voix qui allaient faire d'elle l'une des vraies stars de la musique ancienne ; son interprétation de la version pour soprano, rarement entendue, de "But who may abide", soutenue par les cordes effervescentes de l'Academy, est l'un de ses moments-clefs sur disque.

Quant à la main de Hogwood, elle est, comme toujours, d'une légèreté trompeuse à la barre. Ses tempi sont un peu plus rapides que ce qui était la norme à l'époque, mais ne paraissent pas exceptionnels aujourd'hui ; et bien qu'il fasse d'occasionnels éloquents gestes dramatiques, sa lecture d'ensemble paraît moins animée par une vision de l'œuvre comme un tout que par une conscience raffinée des exigences expressives du moment et le désir de garder les choses en mouvement. Ce n'est cependant pas simplement un *Messie* "passif" ; il est également captivant, à la fois dans sa conception et son exécution. Il y en a eu beaucoup d'autres depuis lors, dont certains présentaient leurs propres révélations convaincantes. Mais certainement aucun — et du reste peut-être aucun autre fruit du mouvement de renouveau de la musique ancienne — n'a changé la donne comme lui, en faisant paraître une œuvre aussi familière si prête pour une vie nouvelle.

Lindsay Kemp
Traduction Dennis Collins

Carolyn Watkinson and producer Peter Wadland
Photo: Decca

LE MESSIE retrouvé, par Anthony Hicks

Haendel dit qu'il ne fera rien l'hiver prochain. Mais j'espère pouvoir le persuader de mettre en musique une autre collection de textes bibliques que j'ai réunis pour lui, et de la faire jouer à son bénéfice pendant la Semaine sainte. J'espère qu'il y consacrera tout son génie et son savoir, que la composition surpassera toutes ses précédentes, comme son objet surpasse tous les autres. Son objet est le Messie.

(Charles Jennens à Edward Holdsworth, 10 juillet 1741)

Une heureuse circonstance nous permet de faire état dans ces notes sur l'enregistrement du *Messie* — le premier qui ait été réalisé avec les effectifs originels — d'une correspondance récemment découverte entre le librettiste de Haendel, Charles Jennens, et son ami l'humaniste Edward Holdsworth (ces lettres qui font maintenant partie de la collection Gerald Coke furent vendues aux enchères dans la salle de vente Christie le 4 juillet 1973; d'importants extraits se trouvaient reproduits dans le catalogue des ventes). Cette première mention du *Messie* par Jennens, citée plus haut, nous éclaire aussi sur les intentions de Jennens et sur son choix d'un thème aussi exceptionnel. D'autres lettres se font l'écho de la facon désobligeante avec laquelle Jennens critique la musique de Haendel et nous donnent un aperçu des controverses entourant la première du *Messie* à Londres.

Grâce à cette correspondance, nous avons aussi une image plus claire des faits qui conduisirent à la composition du *Messie*. En décrivant le livret comme "une autre collection de textes bibliques", Jennens fait allusion à une oeuvre antérieure qui ne peut être que l'oratorio *Israël en Egypte* composé immédiatement après que Haendel eut fini d'écrire la musique du premier livret de Jennens, *Saul*, à l'automne de 1738. *Israël en Egypte* était notable en ce qu'il possédait un texte entièrement fondé sur les Ecritures, ce qu'il devait plus au hasard qu'à une intention délibérée: Haendel voulait en effet utiliser son splendide *Funeral Anthem* pour la reine Caroline, qu'on n'avait entendu qu'une fois, en 1737, pour la circonstance qui l'avait commandé. Il avait été question d'en incorporer la plus grande partie dans *Saul*, mais Haendel renonça au projet et décida d'en faire l'ouverture d'un oratorio en trois parties traitant de la délivrance des Israélites d'Egypte. Le texte de l'*Anthem*, une importante compilation scripturaire de son prope chef, ne demandait que de petits changements pour en faire une déploration sur la mort de Joseph, et il détermina la sélection des textes bibliques dans le reste de l'oratorio. En guise de conclusion, Haendel fit le choix qui s'imposait: le chant de Moïse (Exode 15), laissant seulement une section pour grouper les textes traitant des dix plaies d'Egypte et de l'Exode lui-même, ce que Jennens fit sans doute à la demande de Haendel.

L'année suivante, Jennens colligea d'autres textes, cette fois *Il Allegro* et *Il Penseroso* de Milton, auxquels il ajouta une conclusion à lui, *Il Moderato*. La correspondance nous apprend que c'est encore à la demande de Haendel que fut ajouté cet épilogue, rédigé avec l'intention de faire de de l'ensemble de l'oeuvre un "dessin moral". L'*Allegro* de Haendel fut joué en février 1740, au cours de la première des deux saisons au petit théâtre de Lincoln's Inn Fields à Londres. Pendant la seconde saison, Haendel ne mit pas en musique de nouveaux textes anglais, mais choisit à leur place de mettre en scène deux opéras italiens. C'était là son ultime tentative pour réveiller l'intérêt du public dans un genre qui avait été pendant trente-cinq ans de carrière son principal moyen d'expression musicale. La tentative échoua, les deux opéras sombrèrent et au printemps de 1741 Haendel songeait sérieusement à regagner l'Allemagne.

Devant cette déprimante perspective Jennens conçut et réalisa son plan d'un nouvel oratorio qui ne pouvait qu'enflammer l'enthousiasme de Haendel; il le destinait à être donné pendant la Semaine sainte, en un temps où les théâtres étaient fermés et où le public affluerait pour écouter un concert donné au bénéfice du compositeur. Jennens emprunta à *Israël en Egypte* l'idée d'une compilation biblique, mais il évita d'imposer à sa nouvelle oeuvre la lourde et impopulaire charge chorale; il fit au contraire le mélange beaucoup mieux dosé de solos et de choeurs qui lui avait tant réussi dans l'*Allegro*. Son jugement se révéla juste en tous points sauf le choix de la date; il y avait peu de chance en effet — comme Haendel ne dut pas manquer de s'en rendre compte — que les autorités approuvassent du choix de la Semaine sainte pour la tenue d'un tel concert dans la capitale.

Par bonheur, il se trouva que le livret pouvait parfaitement convenir ailleurs, en un endroit que Haendel avait certainement dans l'esprit quand il entama la composition du *Messie* le 22 août 1741. Il avait été invité à donner une série d'oratorios à Dublin et il jugea sans doute (ou peut-être le lui dit-on) qu'on ne saurait mieux faire pour conclure une saison réussie que de donner au public la primeur d'un oratorio d'une tournure particulière, chanté pour des buts charitables. Il termina la partition le 14 septembre, écrivit la plus grande partie de *Samson* le mois suivant et partit pour l'Irlande au début de novembre. De toute

évidence, Jennens n'avait pas été tenu informé de la récente tournure des événements, car le 2 décembre il écrivait à Holdsworth: "J'ai entendu avec grand plaisir à mon arrivée à Londres que Haendel avait mis en musique l'oratorio du *Messie;* mais je fus quelque peu mortifié d'apprendre qu'au lieu de le jouer ici, il l'avait emporté en Irlande". Il envoya à Haendel les citations de Virgile et de la Bible qui devaient figurer sur la page de titre du livret, et recut par retour du courrier une lettre débordante d'enthousiasme du compositeur, lui contant les succès remportés par les premiers concerts. La saison de Dublin combla en effet tous les désirs de Haendel, et culmina dans la première du *Messie* donnée au New Music Hall de Fishamble Street, à Dublin, le 13 avril 1742, au profit de diverses oeuvres charitables (prisonniers et hôpitaux). La presse fut enthousiaste et les recettes versées à la bienfaisance s'élevèrent à quatre cents livres. A la demande de l'aristocratie locale, Haendel donna le *Messie* à son dernier concert de Dublin. De retour à Londres, Haendel écrivit de nouveau à Jennens lui promettant à leur prochaine rencontre un comte rendu complet de l'excellent accueil fait à son *Messie* et accompagnant sa lettre de quelques remarques de l'Evêque d'Elphin (comté de Roscommon) sur l'enthousiasme montré par les Irlandais pour les oratorios.

Les premières londoniennes furent tenues à Covent Garden Theatre en mars 1743 et l'accueil fut plus mitigé. On protesta vigoureusement contre l'association du théâtre et de cantatrices venues de la scène telles Susannah Cibber et Catherine Clive à une oeuvre fondée sur les Saintes Ecritures et traitant d'un sujet si fondamental à la foi chrétienne. Jennens, après avoir étudié la partition, se déclara mécontent de certains "points faibles". La manière blessante avec laquelle il formula son opinion précipita chez Haendel une brève rechute du "désordre paralytique" qui l'avait affecté en 1737, immobilisant son bras droit. Mais le ciel se rasséréna l'année suivante avec la composition de *Belshazzar* sur le livret de Jennens et à la suggestion de ce dernier, Haendel apporta quelques changements à son *Messie* pour la reprise de 1745, bien que nous ne sachions pas au juste lesquels. De nouvelles reprises eurent lieu en 1749. Mais ce ne fut pas avant 1750 que *le Messie* devint une tradition: cette année-là, en effet, Haendel décida de faire du *Messie* l'oratorio de clôture de sa saison annuelle de carême à Covent Garden (donc proche de Pâques, comme l'avait plus ou moins voulu Jennens); et de donner, à peu près un mois plus tard, une nouvelle audition de l'oratorio dans la chapelle, toute nouvelle, du Foundling Hospital à Londres, l'Hospice des Enfants trouvés, une oeuvre à laquelle Haendel s'intéressait tout particulièrement. A la mort de Haendel en 1759, le *Messie* était devenu l'oratorio le plus souvent exécuté en Angleterre, un titre qu'il ne devait plus jamais perdre.

Le livret

Le Messie doit une grande partie de son succès à son livret. Tous les livrets de Jennens montrent qu'il savait construire une cantate et tirer le meilleur parti de l'art de Haendel; mais dans la création originale, il était parfois desservi par une impuissance à soutenir un style relevé. Pareil défaut ne s'observe pas dans le *Messie* entièrement construit de la prose noblement cadencée de la Bible anglaise. La "Authorized Version" de 1611 est la source première de Jennens, bien qu'ici et là il en fasse une adaptation judicieuse. Dans les psaumes, il a occasionnellement recours à la version de la Grande Bible de 1539, celle que conserve le Livre de Prières anglican, the Book of Common Prayer.

Le point doctrinal central de l'oeuvre, qui est la reconnaissance dans une perspective transcendante du fondateur du christianisme comme le Messie, l'Oint royal promis par les prophètes, est mis en relief de facon simple mais frappante: les divers épisodes du Nouveau Testament sont exposés et commentés à travers les textes prophétiques de l'Ancien Testament. La plupart de ceux-ci sont spécifiquement cités par les auteurs du Nouveau Testament pour appuyer leur vue messianique de Jésus, ou sont eux-mêmes des citations. En évitant de mettre des personnages en scène et, pour la plupart, de procéder à une narration directe, Jennens présente ainsi le message de son oratorio un peu de biais, ce qui convient à une oeuvre sacrée destinée à être exécutée dans le monde.

La première section de la première partie, jusqu'à "For unto us", est une sorte de prologue, exposant les principales prophéties touchant la venue du Messie dans ses aspects à la fois sereins et redoutables, et la promesse du Royaume englobant toute l'humanité, Juifs et Gentils. Puis vient le seul moment de narration pure dans tout l'oratorio, celui où l'ange annonce aux bergers de Bethléem qu'un Sauveur leur est né, qui est le Christ, c'est-à-dire le Messie (Christ étant en grec l'équivalent de ce titre). Même dans ce passage il y a un élément indirect: la naissance est annoncée mais non racontée. La première partie se termine par des références à l'entrée du Christ à Jérusalem et à la béatitude qui attend ceux qui le suivent. La seconde partie est la plus belle réussite de Jennens: elle forme un tout qui se suffit à lui-même, réuni avec beaucoup de finesse. Elle s'ouvre par des réflexions sur les souffrances et lá mort du Christ, acceptées, comme le disent nettement les textes, pour racheter l'humanité

pécheresse. L'agonie personnelle du Sauveur rejetté devient le thème dominant. Après l'instant de la résurrection — qui n'est qu'effleurée — le mouvement s'accélère à mesure que sont mentionnés en une succession rapide le reste des événements: l'ascension du Christ, sa réception au ciel, la diffusion de son évangile sur terre par les apôtres, la résistance qu'il rencontre, et finalement la vision de son triomphe. La troisième partie est un épilogue (qui doit beaucoup au service funèbre anglican) proclamant la promesse chrétienne de la résurrection et de la vie éternelle ouverte à toute l'humanité par le Christ vainqueur de la mort.

Dans son ensemble la conception était magnifique. Le manuscrit de Haendel est écrit d'un seul trait de plume, sans aucune altération de structure et sans importante modification de la musique, ce qui témoigne éloquemment de l'excellence de l'architecture de Jennens.

La musique

La musique sera exposée en détail plus loin, mais il peut être utile de faire dès maintenant quelques observations d'ordre général. Haendel ne se proposait pas simplement d'aligner un cordon de numéros distincts, chacun se suffisant isolément. Il voulait au contraire bien faire ressortir le fil sous-jacent de la pensée conductrice, et chaque verset ou groupe de versets devait trouver sa place dans le contexte comme la partie d'un tout. Haendel y parvient surtout grâce à un plan tonal soigneusement conçu réparti dans tout l'ensemble de l'oratorio et qui, dès l'abord, en constitue le cadre unifiant; ce plan soutient en effet la marche continue de la musique, chacun des numéros importants (notamment les choeurs) marquant une étape dans la progression tonale. Le *Messie* n'est pas dans un ton particulier, mais on y sent constamment une aspiration vers ré majeur, ton de la gloire et de la lumière. Dans la première partie, ce ton émerge de temps à autre à des moments significatifs et se revêt de l'éclat des trompettes au moment où le choeur entonne "Glory to God. . .", mais même-là, leur sonorité reste encore distante et elles ne sont pas accompagnées de timbales. Pendant la section sur la Passion dans la deuxième partie, ce ton brillant de ré majeur semble souffrir une éclipse, tandis que la musique se meut avec désolation à travers de lointaines tonalités bémoles. Le ton le plus éloigné de ré majeur est la bémol, et il est atteint par un étonnant bond tonal aux mots "The chastisement of our peace" auquel le début de "Thy rebuke" fait un poignant écho. Ré majeur ne revient plus avant "Let all the angels of God" qui célèbre l'accueil du Christ ressuscité au ciel, et même alors il ne fait qu'une courte apparition et dans une écriture retenue. Le récit n'est pas achevé, nous sommes ramenés sur terre. C'est seulement au moment où "the kingdom of this world is become the Kingdom of our Lord" que Haendel laisse finalement ré majeur se revêtir de toute la splendeur apocalyptique. Dans la troisième partie, deux nouvelles apparitions du ton, une pour la promesse de la résurrection universelle le jour du jugement dernier, l'autre pour la vision du Christ sur son trône céleste, donnent à l'oratorio une conclusion radieuse.

List of orchestral players and singers at the Foundling Hospital performance, 1754
Etat des joueurs et chanteurs au concert du Foundling Hospital, 1754
Liste der Orchestermusiker und Sänger in der Foundling Hospital Aufführung, 1754
(Thomas Coram Foundation)

Par son maniement de la tonalité, le *Messie* ne diffère en rien des autres oeuvres majeures de Haendel, mais l'oratorio possède indubitablement certains traits spéciaux qui accentuent encore le mouvement le portant en avant. Ce qui frappe surtout sont les récitatifs accompagnés, remarquables par leur nombre et leur beauté, et parmi eux ceux qui débutent en un style arioso *in tempo*, puis changent brusquement en une vigoureuse déclamation se projettant impulsivement dans le numéro suivant. Un autre aspect, que seul le Messie présente, est le groupe des cinq choeurs-duos, c'est-à-dire de choeurs qui tirent leurs origines de duos déjà existants et qui alignent encore plusieurs sections en une texture de duos (même si l'on compte un choeur dans le *Funeral Anthem* que Haendel ré-utilise dans *Israël en Egypte*, il n'existe que trois autres exemples de cette forme dans le reste des oeuvres chorales du compositeur). L'avantage spécial

qu'elle présente autant pour les chanteurs que pour les auditeurs et le compositeur est de permettre une grande extension et variété de jeux aux différentes paires de voix entre elles, et dans le contraste avec le plein effet du choeur.

Quant aux airs, l'alignement irrégulier des textes bibliques obligea Haendel à une grande souplesse de forme (par comparaison avec les couplets de l'opéra ou de l'oratorio dramatique à la versification bien découpée); il eut quelque difficulté à faire ressortir la juxtaposition d'idées opposées qui est un trait constant de la poésie hébraïque.(A l'époque baroque, en effet, les textes des arias n'étaient censés impliquer qu'une seule passion ou *affekt*). Les moyens par lesquels Haendel résout ce problème sont trop variés pour que nous puissions en donner une idée générale. Mais il est intéressant de citer un exemple de la manière dont il tourne à son profit une difficulté de la composition: le verset qui commence par les mots "The people that walked" ("Le peuple qui marchait dans les ténèbres a vu une grande lumière; sur les habitants du sombre pays une lumière a resplendi") contient à deux reprises l'idée de l'obscurité cédant à la clarté. La musique du premier volet l'illustre admirablement par une ligne non harmonisée, chromatiquement mouvante, en si mineur, qui se fixe dans un brillant sol majeur aux mots "seen a great light" (vu une grande lumière). Dans la seconde partie du verset, Haendel ramène la ligne chromatique pour le premier hémistiche, les habitants du sombre pays, mais il ne peut effectuer une autre décisive modulation tonale pour le second "upon them hath the light shined" (sur eux la lumière a resplendi) parce qu'il lui faut finir dans le ton de la tonique. L'austère mineur final semble détonner avec le sens des mots, ouvrant ainsi un sentiment d'attente, d'expectative qui se résout finalement dans le retour du brillant sol majeur au début du verset suivant "For unto us a child is born", identifiant par surcroît la lumière resplendissante avec le merveilleux enfant promis par le choeur.

Les révisions de Haendel

Comme la plupart des grandes oeuvres de Haendel, le *Messie* fut abondamment révisé par son compositeur, parfois pour de motifs esthétiques, le plus souvent pour accommoder de nouveaux chanteurs ou de nouvelles conditions d'audition. L'oratorio ne fut jamais joué exactement comme le propose la partition de 1741. Haendel composa du nouveau matériau pour la première de Dublin (notamment une musique pour duo et choeur "How beautiful"), pour la première de Londres en 1743 (ariosos "And lo, the Angel of the Lord", et "Their sound is gone out") et pour la reprise en 1745 (la version en temps quatre-quatre de "Rejoice greatly", et la version chorale de "Their sound is gone out", cette dernière étant peut-être une des révisions suggérées par Jennens). Enfin, en 1750, désireux de servir la voix du castrat Gaetano Guadagni, Haendel lui fournit de la nouvelle musique avec "But who may abide" et "Thou art gone up on high". Il y eut, de plus, plusieurs transpositions de solos et quelques permutations de voix (soprano remplacant ténor et vice versa). Les choeurs originaux par contre restèrent inchangés. Il est difficile de trouver que les nouveaux numéros ajoutés en 1742 et 1743 aient beaucoup rehaussé la beauté de l'oeuvre (et Haendel finit par renoncer à tous), mais ceux composés pour les reprises londoniennes plus tardives sont généralement des améliorations et furent conservés par Haendel quand le *Messie* se fixa vers les années 1750 dans une forme approchante de la version des partitions vocales de l'époque victorienne. Il n'y a pas de version définitive du *Messie*, néanmoins et autant de nos jours que du temps de Haendel, il convient de faire un choix réfléchi et documenté entre les différentes versions disponibles.

L'enregistrement

Nous avons voulu recréer la matière, le son et le style d'un concert du *Messie* donné sous la supervision même de Haendel. On trouvera plus loin les points que nous avons observés pour y parvenir. Mais en même temps nous avons voulu réaliser une manifestation musicale, vivante et joyeuse, et nous y avons consacré toutes nos recherches historiques et musicologiques. Ces deux buts se complètent l'un l'autre et seule une érudition insuffisante ou une exécution fautive (ou les deux à la fois) les mettraient en conflit.

La version choisie

Comme nous l'avons dit, chaque exécution du *Messie* implique un choix entre plusieurs versions, et ce choix peut se faire selon différents points de vue. On peut suivre une version dont nous savons qu'elle a été jouée par Haendel. Ou bien on peut combiner les traits divers d'un certain nombre de versions de Haendel, prenant soin de ne porter atteinte ni à la structure générale de l'oeuvre ni à son esprit. (Nous ne retenons pas ici une troisième solution qui consisterait à suivre aveuglément un ancien texte sans aucun souci de l'adapter). En cherchant à recréer le sentiment d'un concert tel qu'a pu l'entendre un auditeur de Haendel, il convient sûrement d'éviter l'éclectisme qui implique forcément des jugements personnels touchant l'adaptation, et pour une fois d'opter pour une version authentiquement haendelienne. Celle de 1754, jouée à Covent Garden Theatre le 5 avril et reprise au Foundl-

ing Hospital le 15 mai, présente plusieurs avantages qui l'ont fait choisir pour cet enregistrement. Elle comprend les sections importantes de "But who may abide" et "Thou art gone up on high" ajoutées en 1750, même en transposition pour soprano. On peut la reconstituer dans tous ses détails à partir de la partition et des voix orchestrales léguées par Haendel au Foundling Hospital (maintenant la Fondation Thomas Coram) qui y sont toujours conservées. C'est la version à laquelle se réfère la plus ancienne des mentions survivantes dans les livres de l'hospice, qui donne le nombre exact des chanteurs et instrumentistes employés; elle ne comprenait pas la voix de castrat, introuvable maintenant, et elle convient parfaitement aux solistes qui font partie de l'Academy of Ancient Music.

Il n'y a pas de grandes différences entre la version de 1754 et celle que nous entendons aujourd'hui; les deux transpositions ont déjà été mentionnées, mais il faut noter aussi que la version en la mineur de "But who may abide" (jamais publiée) n'est pas uniquement la version en sol mineur montée d'un ton; les ajustements aux parties de cordes nécessités par la transposition à partir du ré mineur originel sont différentes; la "symphonie pastorale" (entre "For unto us" et "They were shepherds") s'en tient à la courte version originellement composée (la section médiane et le *da capo* furent ajoutés ultérieurement). "Then shall the eyes of the blind" et "He shall feed his flock" sont entièrement pour voix de soprano, là encore comme dans la composition originale, bien que Haendel les ait transposés pour contralto pour le concert de Dublin et introduit plus tard la version mixte contralto et soprano. La séquence de quatre numéros commençant par "Thy rebuke" fut toujours divisée au concert par Haendel entre deux chanteurs, comme ici, bien qu'elle eut été entièrement écrite pour ténor à l'origine. "Why do the nations" apparaît dans la version courte s'achevant en récitatif destinée à Dublin. Si surprenant que cela paraisse, il semble avéré que Haendel ne fit jamais exécuter la version complète de son manuscrit autographe.

Les éditions

Quatre éditions du *Messie* puisées aux sources originales ont vu le jour au cours de ce siècle, commençant par celle de Friedrich Chrysander en 1902. Ce serait perdre son temps que de tenter d'en faire une importante cinquième, et le présent enregistrement n'y prétend pas dans le sens strict du mot. Mais nous avons compulsé et réuni les meilleurs textes existants et toutes les difficultés posées par leurs divergences ont été résolues par une référence directe aux sources. D'autre part, tout conducteur ou groupe qui va donner le *Messie* pour la première fois doit préparer en détail le texte de base de son exécution avec un regard entièrement neuf. C'est ce qu'a fait Christopher Hogwood dans la version du *Messie* que présente cet enregistrement, en accord — comme toujours — avec les autres membres de l'Academy of Ancient Music. Il a aussi reconstruit la version de 1754 d'après les renseignements que nous fournissent les archives du Foundling Hospital. Comme du temps de Haendel, les embellissements vocaux relèvent surtout de l'initiative des solistes, mais nous avons tout de même tenu un peu compte de modèles proposés par les manuscrits contemporains.

Les instruments

Les livres du Foundling Hospital de 1754 donnent les chiffres suivants pour l'orchestre de Haendel: quatorze violons, six altos, trois violoncelles, deux contrebasses, quatre hautbois, quatre bassons, deux cors, deux trompettes et une paire de timbales. L'orgue continuo était tenu par Christopher Smith fils (il devint l'organiste titulaire de l'hospice peu de temps après le concert de 1754), et Haendel, comme d'habitude, dirigeait au clavecin, bien que sa vue fut extrêmement basse à l'époque; il était peut-être assisté de Smith père. Un récit français du temps ("Voiage d'Angleterre, d'Hollande et de Flandre fait en l'année 1728 par Mr Fougeroux Pierre Jacques") qui rendit compte des spectacles de l'opéra anglais en 1728 fournit des chiffres d'effectifs orchestraux très semblables, et confirme que les forces instrumentales en usage à l'hospice n'étaient en rien inhabituelles. L'orchestre réuni par l'Academy of Ancient Music pour cet enregistrement le fut à partir des renseignements puisés aux livres de l'hospice datant de 1754; tous les interprètes jouent sur des instruments de l'époque ou leurs exactes copies modernes.

Les chanteurs

D'après les livres du Foundling Hospital, le choeur comptait quatre ou peut-être six voix d'enfants, et treize d'hommes (hautes-contre, ténors, basses) empruntées à la maîtrise de la Chapelle royale. Du temps de Haendel, les cinq solistes auraient rejoint le choeur dans les parties chorales. Comme on ne peut demander à nos solistes contemporains de se faire choristes, on a agrandi légèrement le choeur haendelien pour lui restituer son équilibre original; sa structure reste essentiellement la même.

Les instruments à vent

Des quatre types d'instruments à vent mentionnés dans les livres de l'hospice, seules les trompettes figurent dans la partition originale

de Haendel. Le manuscrit du *Messie* est en effet sans exemple dans les grandes oeuvres de Haendel en ce qu'il ne contient aucune trace de la présence des bois (Haendel jugeait probablement que ces instruments ne se trouveraient pas à Dublin). Pour les concerts de Londres néanmoins, il aurait employé son complément normal d'instrumentistes à vent. Quand il en vint à écrire la version chorale de "Their sound is gone out" en 1745, il inclut normalement des hautbois dans la partition. Les documents de l'hospice font état de parties hautbois écrites à partir de celles des violons et de parties chorales de sopranos, ainsi que de parties bassons qui par endroits doublent la ligne du violoncelle. Le rôle exact de ces parties n'est pas clair; d'après le reste de la documentation de l'hospice, il semble qu'on n'ait pas eu vraiment recours à elles en concert — mais il ne fait aucun doute qu'elles étaient prévues par les copistes habituels de Haendel, et nous en avons généralement tenu compte dans cet enregistrement. Là où l'usage indiqué est manifestement contraire à la pratique normale de Haendel, certains ajustements ont été faits. Les cors (indiqués dans toutes les trois entrées des livres touchant les concerts de Haendel) présentent un problème plus difficile, car ils ne sont nulle part mentionnés dans les sources musicales du *Messie*. Il est probable qu'ils étaient appelés à renforcer les trompettes dans les derniers choeurs de la deuxième et de la troisième parties, et c'est là le rôle qui leur a été assigné dans cet enregistrement.

Le continuo

Plusieurs documents nous permettent de nous faire une idée assez claire de la composition du continuo utilisé par Haendel dans ses opéras et ses oratorios: le récit du sieur Fougeroux, quelques partitions à une voix survivantes (notamment une partie de continuo complet pour orgue dans *Alexander's Feast*) et des annotations dans les manuscrits et les partitions de concert de Haendel.Pour les opéras, le continuo était assuré par deux clavecins, parfois un théorbe ou un autre membre de la famille du luth. Dans les premiers oratorios, un orgue était substitué au second clavecin (parfois on employait un second orgue);et le théorbe semble avoir été abandonné après 1741.Dans le simple récitatif, l'accompagnement était toujours fourni par le premier clavecin (Haendel) avec un seul violoncelliste. Il semble aussi qu'en d'autres endroits, quand un voix solo n'était soutenue que du continuo, elle n'était accompagnée que d'un seul instrument par famille: c'est ainsi qu'au premier solo de ténor dans *Alexander's Feast*, la basse est indiquée "cembalo, un violoncello ed un contrabasso", le reste de l'orchestre restant silencieux. Le rôle de l'orgue était d'abord de renforcer; dans les ouvertures et autres passages purement orchestraux, dans certains récitatifs accompagnés et dans les ritournelles des airs à l'orchestration plus étoffée, il double la basse *tasto solo con ottava*, c'est-à-dire la main droite avec la basse, la main gauche une octave en dessous sans harmonie. Dans les choeurs, l'orgue doublait surtout les parties vocales en suivant leur écriture; il ne donnait son plein que lorsque choeur et orchestre étaient dans leur plus grand déploiement. Un certain nombre d'instructions se trouvent dans le manuscrit autographe du *Messie* touchant la basse des choeurs qui, suppose-t-on, indique l'orgue doublant comme prévu, bien qu'aucun instrument du continuo ne soit mentionné. Pour notre enregistrement, nous nous sommes efforcés de suivre d'aussi près que possible la pratique normale du continuo haendelien.

Les récitatifs

De récentes études (celles, en particulier, de Winton Dean) ont beaucoup étendu le champ de nos connaissances sur le mode d'exécution du récitatif baroque tardif. Il est plus ou moins prouvé maintenant que les deux accords cadentiels qui normalement terminent les récitatifs et ponctuent leurs sections internes, étaient exécutés comme ils étaient écrits: la voix finit sur le premier accord (dominante). Il s'ensuivait un conflit harmonique qui était considéré comme admissible et même désirable car il ajoutait de l'animation et rehaussait l'effet dramatique. Ce n'est qu'après la mort de Haendel qu'on fit entendre les deux accords après la voix. Les récitatifs du *Messie* doivent sans doute être énoncés d'une façon plus posée que ceux des opéras ou des oratorios de théâtre, mais il n'y aucune raison de leur donner une accentuation exceptionnelle, et la règle dans cet enregistrement a donc été de ne pas retarder les cadences.

Les ripieni de Haendel

La partition de concert du *Messie* (comme celles de *Samson* et de *Hercules*, et les manuscrits de *Solomon* et de *Susanna*) porte tout au long l'une ou l'autre des instructions suivantes de Haendel: "senza ripieni" ou "con ripieni". Un grand nombre d'interprètes et d'auteurs les ont comprises comme indiquant que l'orchestre haendelien était régulièrement divisé, à la manière d'un concerto grosso, en un concertino ou groupe solo, et une section ripieno. Cette manière de voir est presque certainement fausse. Les cinq oeuvres qui portent ces indications correspondent exactement au répertoire de la saison d'oratorios de 1749, et si l'on examine les numéros ainsi marqués dans le *Messie*, il se confirme que telle était bien l'année où Haendel inscrivit ces recommandations sur ces partitions. Dans aucune source

secondaire du *Messie*, elles ne figurent, et elles sont absentes notamment de la partition du Foundling Hospital pourtant copiée après 1749. Là où elles sont indiquées, il est toujours question du ripieno qui joue ou s'abstient. Les mots solo, concertino ou tutti n'apparaissent jamais, bien que Haendel n'hésite pas à les utiliser avec leur sens habituel dans d'autres contextes. Il y a toutes les chances que le ripieno ici était un groupe additionnel de cordes, problablement pas du premier rang, que Haendel engagea en 1749 pour renforcer ses effectifs de cordes normaux. Il aurait été particulièrement utile dans *Solomon* (dont la première eut lieu la même année) avec ses choeurs doubles et sa complexe orchestration. Naturellement, le compositeur l'aurait aussi employé dans les autres oeuvres données au cours de cette saison, mais nous n'avons aucune raison de supposer qu'il répéta cette procédure en d'autres circonstances. Haendel indique donc "con ripieni" là où les cordes doivent être renforcées (ce qui ne veut donc pas dire que "senza ripieni" elles soient réduites!) Dans cette hypothèse, les instructions n'ont aucun rapport avec les concerts qui prirent place à une date autre que 1749, ni avec aucun concert qui mobiliserait les effectifs normaux complets de cordes de Haendel. On n'en a donc pas tenu compte dans cet enregistrement (sauf pour guider à l'occasion l'interprétation).

Le livret qui suit (nous regrettons que le manque de place ne nous permette pas d'en donner une traduction française) est présenté à la manière des "word-books", c'est-à-dire des brochures contenant le livret qui furent publiées et distribuées à l'occasion des concerts du *Messie* à Covent Garden Theatre. Nous n'avons ajouté que les références bibliques et les indications des voix requises dans les solos. L'orthographe a été modernisée. Charles Jennens avait fourni les citations préliminaires pour les premières de Dublin et elles furent reproduites sur toutes les brochures des concerts de Haendel. "Majora canamus" vient à propos nous rappeller la quatrième Eglogue de Virgile dont certaines lignes furent interprétées comme la préfiguration païenne des prophéties d'Isaïe, pressentant la venue du Christ. Les versets de la première Epitre à Thimothée et de l'Epitre aux Colossiens résument le thème de tout l'oratorio.

Trad. DECCA N. Lesieur

Etude analytique, par Christopher Hogwood

Première partie

1. Sinfony, *Grave: allegro moderato*

Le 30 août 1745, Charles Jennens, le librettiste du *Messie*, écrivait à son ami Edward Holdsworth: "Je vous montrerai une séquence que j'ai donnée à Haendel, appelée Messie, à laquelle j'attache beaucoup de prix, et il en a fait un beau concert quoique nullement aussi bon qu'il aurait pu ou dû le faire. J'ai eu beaucoup de mal à lui faire corriger quelques-unes des fautes les plus grossières dans la composition, mais il s'est obstiné à garder son ouverture dans laquelle il y a des passages fort indignes de lui mais encore plus du Messie." L'opinion de Charles Burney concordait avec celle de Jennens (". . . plus sec et dénué d'intérêt à l'écouter que le reste des ouvertures de Haendel. . ."). Mais ceux des auditeurs de Haendel qui s'y connaissaient en oratorios purent avoir remarqué que le compositeur, pour la première fois dans le genre, avait eu recours à la forme de l'ouverture à la française; et que le menuet, la marche ou la gigue que Haendel aurait d'ordinaire placé après sa section fuguée était remplacé par la merveilleuse modulation en mi majeur qui s'ouvre sur l'espérance prophétique d'Isaïe.

2. Récitatif, accompagné (ténor): *Comfort ye my people* (Isaïe 40, 1—3)

C'est le plus complexe de tous les récitatifs orchestralement accompagnés que l'on trouve dans le *Messie*. Il crée un sentiment hautement dramatique de promesse prophétique en isolant le matériau du ténor de celui des cordes et en conservant à la phrase initiale (qui servirait pourtant admirablement un texte) son caractère strictement instrumental: l'exhortation initiale du ténor est en notation stricte, seule sa seconde entrée est marquée "ad libitum". La vocalise est tirée d'une source du temps, le manuscrit Barrett-Lennard au Fitzwilliam Museum, Cambridge; la cadence vocale et les derniers accords instrumentaux du récitatif sont synchrones (voir l'article d'A.Hicks "Les récitatifs" et Winton Dean, *Music and Letters* 58, 1977, 389—402).

3. Air (ténor): *Ev'ry valley shall be exalted* (Isaïe 40, 4)

Contrairement au récitatif, cette aria, avec son motif recurrent bien défini, applique le principe du matériau unique qui était l'idéal de l'époque baroque. Très tôt, Haendel supprima dans les ritournelles orchestrales encadrant

l'aria deux mesures qui accentuaient le style chant d'oiseau si goûté du théâtre de l'époque et qui avivaient l'aspect descriptif du paysage évoqué par le texte et le figuralisme élémentaire des mots "crooked" (tortueux) et "plain" (aplanis), l'un traité anguleusement, l'autre doté de notes tenues. La cadenza est tirée des annotations crayonnées par une main anonyme sur la partition d'orchestre de Haendel.

4. Choeur: *And the glory of the Lord* (Isaïe 40, 5)

La force de Haendel consiste bien souvent à se retenir avant de se déployer au maximum. Il a ici la délicatesse de ne pas laisser le choeur se déchaîner massivement à sa première entrée; il le retarde d'abord par une ritournelle purement orchestrale, puis en confiant la première phrase du chant au seul registre plus grave des contraltos. Notons l'élision à l'italienne qu'il fait faire à "glory of" réduit à deux syllables (gloriof) et le sens architectural très sûr avec lequel il fait tour à tour s'opposer et se recouvrir ses quatre thèmes.

5. Récitatif, accompagné (basse): *Thus saith the Lord* (Aggée 2, 6—7; Malachie 3, 1)

Chaque fois que la basse se fait entendre dans le *Messie*, son accompagnement est toujours bien sustenté. La version enregistrée ici ne contient pas les quatre mesures introductives que Haendel supprima avant la première audition.

6. Air (seconde soprano): *But who may abide the day of his coming* (Malachie 3, 2)

La partition du Foundling Hospital est la seule à présenter cette aria en la mineur, un ton plus haut que l'autre version haendelienne pour soprano. (Originellement, l'air avait été écrit en ré mineur pour contralto). Il en résulte que pour éviter une tessiture de violon trop haute, les voix des cordes furent beaucoup revisées. La partie de la basse fut aussi adaptée — la raison nous en échappe parfois (ainsi la phrase initiale qui ne cherche plus à imiter exactement l'entrée des violons). Nous ignorons si ces changements furent faits sous la direction de Haendel, ou s'ils sont dus à John Christopher Smith. C'est le seul air de la première partie confiée à la seconde soprano (Signora Passerini, d'après les partitions monopartites conservées au Foundling Hospital); elle n'a pas d'autre solo avant le No. 36.

7. Choeur: *And he shall purify* (Malachie 3, 3)

Comme un certain nombre des autres choeurs du Messie, celui-ci se fonde sur un matériau originellement écrit pour un texte italien: dans le troisième mouvement du duo *Quel fior che all'alba ride* la colorature s'appliquait au mot "primavera", ce qui se conçoit mieux que "purify".

8. Récitatif (contralto): *Behold, a virgin shall conceive* (Isaïe 7, 14)

9. Air (contralto) et choeur: *O thou that tellest good tidings to Zion* (Isaïe 40, 9; 60, 1)

Un grand nombre des idées descriptives de Haendel peignent littéralement un point du texte; ici, outre l'évident "Arise" qui est une invitation à se mettre debout, Haendel fait de la musique oculaire à coup de doubles croches violonistiques dessinant le profil des monts:

Pour remplacer encore l'aria *da capo* qu'il cherche à éviter dans le *Messie*, Haendel amplifie l'aria solo en choeur complet, ce qui accuse l'imminence de l'avènement.

10. Récitatif, accompagné (basse): *For behold, darkness shall cover the earth* (Isaïe 60, 2—3)

Nous voici devant une autre exemple du symbolisme simple de Haendel: une figure chromatique suggère l'obscurité, les ténèbres (darkness); des notes simplement répétées, la clarté (light). La première figure, étendue, sert de point de départ à l'air suivant, Dans les partitions monopartites du Foundling Hospital, les quatre bassons se font entendre seulement dans le tutti initial, ajoutant ainsi une indispensable couleur sombre sans gêner en rien la voix de la basse.

11. Air (basse): *The people that walked in darkness* (Isaïe 9, 2)

La ligne mélodique particulièrement errante et fantasque est de Haendel, mais c'est Jennens qui, presque certainement, est responsable de la basse chiffrée sur son manuscrit. Nous nous passerons de ses gloses harmoniques qui ne servent en rien la belle incertitude vagabonde de la phrase haendelienne. Dans la partition de l'hospice, la partie alto est indiquée "all ottava coll basso" (basse doublée une octave plus haut), et la partie qui en fut gauchement tirée dans les partitions monopartites a été légèrement retouchée ici (il est évident que ces partitions pour une voix ne furent jamais utilisées dans une exécution réelle, et ne furent pas tirées de la partition léguée par Haendel à l'hospice).

12. Choeur: *For unto us a child is born* (Isaïe 9, 5)

Sauf les deux grandes salutations "Wonderful, Counsellor", le matériau de ce choeur pro-

vient d'une cantate italienne à deux voix *Nò, di voi vo' fidarmi* ce qui explique la curieuse accentuation sur le premier mot "For".

13. Pifa

Haendel indique pour cet interlude "larghetto e mezzo piano". Les violons sont divisés en trois groupes (les troisièmes doublant les premiers à l'octave inférieure) pour mieux élargir la sonorité de cette "symphonie pastorale" avec des imitations de musettes de bergers, les pifferi. Haendel changea plusieurs fois son idée sur la longueur du morceau. Il le contint d'abord dans les onze mesures initiales; puis, avant la première audition, il inséra dans le manuscrit une feuille écrite de sa main portant la section médiane et le *da capo*. Sur le revers de la feuille se trouve une esquisse plus fouillée de cette section. La version *da capo* complète fut utilisée pour les premières auditions, mais en 1754 la courte version originelle fut préférée.

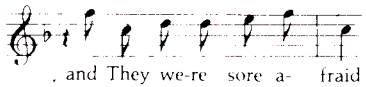
14a. Récitatif (première soprano): *There were shepherds abiding in the field* (Luc 2, 8)

14b. Récitatif, accompagné (première soprano): *And lo, the angel of the Lord came upon them* (Luc 2, 9)

15. Récitatif (première soprano): *And the angel said unto them* (Luc 2, 10—11)

16. Récitatif, accompagné (première soprano): *And suddenly there was with the angel* (Luc 2, 13)

L'intention évidente de ce petit groupe de quatre récitatifs est de soutenir l'intérêt pendant l'attente du Messie. C'est peut-être le meilleur exemple qu'offre l'oeuvre de l'emploi délibéré de très brefs récitatifs *secco* pour préparer l'élément dramatique du numéro suivant. Le simple contraste entre les deux types d'accompagnement, l'un par arpèges, l'autre par accords brisés (tous deux se passent de l'instrument le plus grave, la contrebasse, et du continuo pour accentuer dans la hauteur l'angélisme du sujet) est rendu encore plus sensible quand le tempo change, allant d'*andante* à *allegro*. Dans 14b, la prosodie originale de Haendel octroie généreusement deux syllabes à "were":



Nous avons rectifié en gardant la ligne mélodique (ce que ne font beaucoup d'adaptateurs modernes) et en faisant de "were" une simple noire.

17. Choeur: *Glory to God* (Luc 2, 14)

Les trompettes font leur entrée — leur première dans le Messie. Haendel y met tout le savoir-faire d'un génie du théâtre. L'instruction placée sur les parties de trompettes "da lontano e un poco piano" (comme de loin et plutôt doucement) se lisait originellement "in disparte" (à part). Les voix aiguës et les frémissantes doubles croches des cordes sont les anges du ciel; des voix plus graves aux accords répétés (l'habituelle manière haendelienne de représenter la paix) sont la terre. Le decrescendo final (Haendel l'indique comme devant décroître jusqu'à *pianissimo*) est une dernière touche de mise en scène où la vision de la gloire divine s'efface.

18. Air (première soprano): *Rejoice greatly, O daughter of Zion* (Zacharie 9, 9—10)

Une première version de cette aria permettait d'apprécier l'adresse avec laquelle Haendel accroît la dimension sémantique d'un texte biblique; c'est ainsi que, bien qu'il ne soit nulle part question de l'Epoux, Haendel insérait une ligne de violon solo jouant une gigue, instrument et danse habituellement associés au repas de noces. Cette dernière finesse disparut évidemment par la suite quand Haendel changea le rythme de douze-huit à quatre-quatre afin de mieux faire valoir des coloratures à l'italienne.

19. Récitatif (première soprano): *Then shall the eyes of the blind* (Isaïe 35, 5—6)

20. Air (première soprano): *He shall feed his flock* (Isaïe 40, 11; Matthieu 11, 28—29)

Une des arias le plus richement orchestrée de tout l'oratorio. L'orchestration comporte une partie alto complètement indépendante et des premiers et seconds violons divisés doublant la partie vocale. Haendel fit de nombreux essais avec la musique. Il commenca par l'écrire pour soprano en si bémol (notre enregistrement), puis à la première audition en fit un contralto solo en fa majeur, puis un duo entre soprano et contralto modulant de fa en si bémol, et finalement il revint à sa première version en 1754.

21. Choeur: *His yoke is easy, and his burthen is light* (Matthieu 11, 30)

Haendel retourne à ce même duo italien qui servit au No. 7. Cette fois la vocalise sur "easy" (antonymie s'il en fut jamais) illustrait autrefois plus judicieusement le mot "ride" (sourit). Remarquons l'orthographe désuète du mot "burden".

Haendel data sur la partition la conclusion de cette première partie du *Messie:* August 28 1741, avec une pointe d'astrologie dans le symbole vénusien pour indiquer le jour de la semaine, vendredi.

Deuxième partie

22. Choeur: *Behold the Lamb of God* (Jean 1, 29)

De nouveau Haendel, avant de se lancer dans une longue séquence de numéros sur la Passion où l'intérêt ne cesse de monter, se donne au préalable le maximum de champ pour laisser croître la tension. Le tragique pressentiment du drame s'installe avec le ton de sol mineur et les rythmes pointés de l'ouverture française traditionnelle (séparée de sa fugue par le solo du No. 23, l'"homme des douleurs"); et là encore, comme au No. 4, ce sont les discrètes contraltes qui entrent les premières en scène. La partition marque ou non les notes pointées: du conflit rythmique qui se dégage de cette notation confuse (par exemple au chiffre 28), on peut déduire que du temps de Haendel tous les rythmes de ce mouvement eussent été attribués au système pointé prédominant, quoi qu'en ait dit la partition.

23. Air (contralto): *He was despised* (Isaïe 53, 3; 50, 6)

Haendel aurait, croit-on généralement, composé cette aria ayant dans l'esprit la voix de mezzo-soprano de Susannah Cibber (soeur du compositeur Thomas Arne); à la première de Dublin Mme Cibber (dont la réputation n'était pas sans tache) la chanta si bien qu'un auditeur, le Révérend Delaney, se dressant sur ses pieds, s'écria: "Femme, pour ceci, que tes péchés te soient pardonnés!" Haendel semble avoir voulu éviter à la partie vocale d'être trop souvent couverte par les cordes, et il lui donne même un certain nombre de phrases purement solos, accusant ainsi l'impression de désolation et d'abandon. Il semble que la tessiture curieusement basse des sections centrales, avec son accompagnement imitant la flagellation, ait exercé le registre de la voix de Mme Cibber si l'on en croit les contemporains. Haendel indiqua spécifiquement que la cadence instrumentale de cette section devait être distincte de la voix. Pour renforcer le dynamisme dramatique, Haendel transporte le même rythme pointé symbolique, dans le choeur suivant, évoluant vers le ton "maléfique" de fa mineur.

24. Choeur: *Surely he hath borne our griefs* (Isaïe 53, 4—5)

25. Choeur: *And with his stripes we are healed* (Isaïe 53, 5)

26. Choeur: *All we like sheep have gone astray* (Isaïe 53, 6)

Cette séquence offre probablement le meilleur exemple de l'adresse psychologique et dramatique de Haendel. Le rapprochement du premier choeur et de la déréliction dans le solo précédent commence à accuser la scission qui va se creuser entre les protagonistes, Jésus d'une part, la foule de l'autre, avec des traits tels que la chute insolite qui suit la sensible dans la dernière phrase des ténors, ce qui ajoute au mal et aux sévices un crime musical. La conception plus cérébrale du No. 25 nous propose un sujet de fugue aussi découpé et anguleux que possible avec de constantes réitérations. La tension décroît dans le No. 26 jusqu'à ce que nous nous retrouvions confrontés à notre sottise et notre folie dans la dernière bouleversante section (marquée adagio simplement pour préciser que les valeurs de notes se sont allongées, les doubles croches se transformant en blanches). Sauf notre dénonciation finale, la musique de ce dernier choeur provient également du duo No. 12.

27. Récitatif, accompagné (ténor): *All they that see him laugh him to scorn* (Ps. 22, 8)

Dans le ton sauvage et lointain de si bémol mineur, les rapides échanges de procédés scéniques (le thème de la flagellation, le rire, les hochements cyniques de tête) imposent l'imminence et la réalité du drame à un auditoire qui dans les numéros précédents s'était livré à une contemplation plus abstraite de la Passion. La vivace peinture de ce mouvement demande un jeu de cordes aux couleurs tranchées, tout comme le choeur qui va suivre va requérir un changement complet de style choral.

28. Choeur: *He trusted in God* (Ps. 22, 9)

Il n'y a vraiment dans toute l'oeuvre que deux scènes de foule, celle-ci et le No. 41, qui s'apparentent à celles des passions allemandes.

29. Récitatif, accompagné (ténor): *Thy rebuke hath broken his heart* (Ps. 69, 21)

30. Air (ténor): *Behold, and see if there be any sorrow* (Lamentations 1,12)

31. Récitatif, accompagné (première soprano): *He was cut off out of the land of the living* (Isaïe 53, 8)

32. Air (première soprano): *But thou didst not leave his soul in hell* (Ps. 16, 10)

Ces quatre courts numéros constituent une *scena* que Haendel normalement confiait à deux solistes; le contraste entre l'horreur dans le No. 29 (avec des marches harmoniques détournées de la bémol à si majeur en dix-huit mesures seulement) et la désolation du No. 30 ("largo e piano") est souligné par le conflit exceptionnel de tons, entre le si majeur final et le si mineur initial du No. 31. Au No. 32. Haendel développe une fois de plus le sens du

texte avec de phrases montantes évocatrices de l'"ascension" dans la partie orchestrale, et il utilise très largement le procédé dans la ritournelle finale, préparant ainsi un subtil passage au message du choeur suivant.

33. Demi-choeur et choeur: *Lift up your heads, O ye gates* (Ps. 24, 7—10)

La partition ne le spécifie pas, mais les livrets qui furent par la suite imprimés pour les concerts du *Messie* indiquent que ce choeur était divisé "a due cori" à la mode vénitienne, les contraltos fournissant la basse de l'un, le dessus de l'autre. Les rythmes pointées, qui ne se prêtent pourtant guère au clair énoncé des mots, conviennent à l'idée de royauté. Les parties additionnelles des deux cors, employés lors du concert du Foundling Hospital, proviennent de la version instrumentale de ce choeur, trouvée dans le *Concerto a due cori No. 2* de Haendel; ils entrent quand les deux choeurs se retrouvent au chiffre 33.

34. Récitatif (ténor): *Unto which of the angels said he at any time* (Heb. 1, 5)

35. Choeur: *Let all the angels of God worship him* (Heb. 1, 6)

Haendel place ici une fugue très complexe par augmentation et diminution pour équilibrer la simple homophonie du No. 33. Sa conception est moins dramatique et elle marque le début du relâchement de tension nécessaire si l'on veut que le finale de la seconde partie fasse l'effet désiré par le compositeur.

36. Air (seconde soprano): *Thou art gone up on high* (Ps. 68, 19)

C'est l'une des arias du *Messie* qui fut le plus revisée. Le numéro fut confie tour à tour à la basse, la contralte, la soprane. Dans la version de l'hospice, cet air est le seul que chante la seconde soprano dans la deuxième partie. Le symbolisme des arpèges descendants, apportant aux hommes les bienfaits, répond à celui de la phrase ascendante qui donne son titre au numéro.

37. Choeur: *The Lord gave the word* (Ps. 68, 12)

L'Evangile prêché à tous les hommes est introduit avec une sobriété toute haendelienne, et un effet de contraste entre la simplicité de la parole divine et la prolixité (en doubles croches) des prêcheurs.

38. Air (première soprano): *How beautiful are the feet* (Rom. 10, 15)

A la première de Dublin, la musique de Haendel ici était un duo pour soprano et contralto, suivi par un choeur aux mots "Break forth into joy", probablement avec l'intention de prolonger la scène de la foule du numéro précédent. Ce n'était pas sa toute première intention néanmoins; la section initiale de sa musique originale pour soprano solo fut reconstituée probablement pour la reprise londonienne en 1745; elle servait à introduire la nouvelle version chorale du No. 39. Cette délicate sicilienne pour soprano solo revient au pastoral depuis quelque temps absent, avec la plus paisible des lignes de violons tenant des notes soutenues au-dessus de la partie chantée.

39. Choeur: *Their sound is gone out* (Rom. 10, 18)

Le contraste délibéré entre le sentiment exprimé par ce choeur et celui du numéro précédent nous prépare au drame imminent. La concision est de nouveau l'intention de Haendel. Le figuralisme des échelles de notes qui vont "jusqu'au bout de la terre" s'oppose ingénieusement à la figure en fanfare qui illustre la pensée du morceau. Pour ce numéro — le seul choeur ajouté après les concerts de Dublin — Haendel écrivit in extenso les parties de hautbois au lieu de demander, comme c'était l'usage, à un copiste de les extraire des parties de cordes en les doublant.

40. Air (basse): *Why do the nations so furiously rage together?* (Ps. 2, 1—2)

On sent au plus haut point l'opéra haendelien dans cette association de bravoure vocale et d'agitation en doubles croches des cordes, recette typique de l'aria furiosa. Pour éviter un trop grand et trop long contraste, Haendel réduisit la version originale de 96 à 45 mesures en faisant abruptement intervenir à la dernière ligne un récitatif, s'enchaînant *attaca* dans le choeur suivant. Il est possible que cette version écourtée ait été imposée par les insuffisances du premier soliste de Dublin, Mr. Hill, mais Haendel en vint à préférer ce simple envoi du récitatif à un déploiement vocal qui retarderait le déroulement de l'action.

41. Choeur: *Let us break their bounds asunder* (Ps. 2, 3)

Continuant le texte de la précédente aria restée pour ainsi dire en suspens, ce choeur assemble de nouveau la foule, cette foule que les passions de Bach nous ont rendu si familière. Deux sujets distincts de fugue, pleins de caractère, accroissent l'inquiétude du sentiment, comme le font les strettes pressées, haletantes de toutes les entrées.

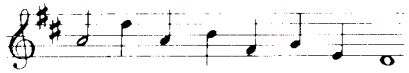
42. Récitatif (ténor): *He that dwelleth in heaven* (Ps. 2, 4)

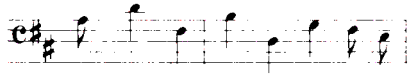
43. Air (ténor): *Thou shalt break them* (Ps. 2, 9)

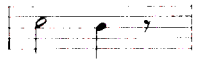
Cette déclamation très avivée du ténor survient avec une brusquerie scénique, soulignée par la voix défiante, insistante du violon obligé; tous deux sont assombris par une curieuse basse chromatique (assez ressemblante à celle du lamento de Didon!). Réaliser une montée d'énergie qui s'accumule sans se dépenser est la principale justification de cette étape du drame.

44. Choeur: *Hallelujah* (Apoc. 19, 6; 11, 5; 19, 16)

Haendel libère son énergie accumulée de la meilleure facon; d'abord une introduction orchestrale relativement légère, puis la proclamation de deux sur les trois motifs musicaux, puis à la reprise du premier motif la sonnerie des trompettes si longtemps silencieuses jusqu'ici. Curieusement, le troisième motif musical sur les mots "and he shall reign for ever and ever" (il règnera dans les siècles des siècles) est aussi emprunté au choral luthérien "Wachet auf" auquel il a déjà été fait allusion au No. 35:







Comme dans toutes les musiques baroques sur ce texte, le mot "Hallelujah" est accentué au petit bonheur, sur celle de ses quatre syllabes qui se trouve à ce point musicalement la plus commode. Au dix-huitième siècle, quand ce choeur était mentionné, il l'était sous un des éléments de son texte "For the God omnipotent reigneth", pour éviter ce rappel d'une prononciation défectueuse. Une tradition britannique complètement gratuite veut que l'assistance se tienne debout pendant l'exécution de ce numéro; on l'attribue au roi George II qui se dressa spontanément, malgré sa goutte, à ce passage au cours de l'un des trois concerts de Londres en 1743; un passage de *Saul* "Dead March" et plus tard l'hymne national évidemment méritèrent aussi en leur temps l'hommage de la même coutume.

Sur le manuscrit, la date à laquelle Haendel termina cette deuxième partie est ainsi libellée: "Fin[?]⊙|Sunday| Septemb' 6. 1741" (Achevé le dimanche 6 septembre 1741).

Troisième partie

45. Air (première soprano): *I know that my Redeemer liveth* (Job 19, 25—26; I Cor. 15, 20)

C'est une des rares arias de tout le *Messie* qui ne fut jamais retouchée. Elle introduit le mystère de la Rédemption; l'attente qui se dessine aux débuts des première et deuxième parties est remplacée ici par un sentiment de certitude. Il est intéressant de noter que les rythmes pointés qui ponctuent tout au long l'idée de l'immortalité sont exactement ceux qui avaient, maintes années auparavant, accompagnée la métamorphose du héros d'*Acis et Galathée*.

Cette assez curieuse prosodie a été conservée dans notre enregistrement.

46. Choeur: *Since by man came death* (I Cor. 15, 21—22)

Les sections graves de ce mouvement sont traditionnellement chantées par un demi-choeur; cette coutume semble être née au concert donné en hommage à Haendel en 1784, quand, selon Burney, elles furent interprétées par "trois des meilleurs chanteurs dans chacune des quatre sortes de voix". Mais en fait, l'effet de contraste entre une lente musique non accompagnée et des passages plus vifs sur un fond orchestral est suffisamment dramatique et ne demande pas de renchérissement.

47. Récitatif, accompagné (basse): *Behold, I tell you a mystery* (I Cor. 15, 51—52)

48. Air (basse): *The trumpet shall sound* (I Cor. 15, 52—53)

Dans une progression typique, Haendel fit d'abord allusion à l'idée de la fanfare dans l'accompagnement en cordes du récitatif, puis satisfait notre attente avec le solo de trompette de l'aria (le seul vrai solo instrumental de tout le *Messie*). Malgré le militarisme du texte, Haendel se refuse à écrire une marche et à la place nous offre une musique en temps ternaire indiquée "pomposo, ma non allegro". D'ailleurs toutes les arias dans cette troisième partie de l'oratorio sont — symboliquement? — à trois temps. Originellement cet air était en forme *da capo* normale, et revenait à la première ritournelle après la section centrale. Ce n'est qu'à une date plus tardive que Haendel limita le retour en arrière à un *dal segno*, sans doute pour ne pas trop demander à la trompette. Ni lui ni aucun de ses copistes ne ressentirent le besoin de redresser la bizarre accentuation du mot "incorruptible", qu'ils persistent à placer sur l'avant-dernière syllabe.

Nous avons gardé cette particularité dans l'enregistrement, évitant ainsi l'habituelle retouche aux dessins rythmiques de Haendel. Le démenti délibérément donné par Haendel aux mots "we shall be changed" (tous nous serons transformés) quand il emploie une phrase immuable et réitérée de trois notes, donne davantage à penser (William Shenstone pensait-il à de tels passages quand il écrit que si le *Messie* lui semblait être la meilleure des compositions du meilleur des compositeurs, il lui paraissait que Haendel manquait ici et là de jugement, sa musique ignorant les mots et même les desservant?)

49. Récitatif (contralto): *Then shall be brought to pass* (I Cor. 15, 54)

50. Duo (contralto, ténor): *O death, where is thy sting* (I Cor. 15, 55—56)

51. Choeur: *But thanks to God* (I Cor. 15, 57)

C'est le seul duo du *Messie* conservé dans les versions plus tardives. Il est simplement emprunté à la cantate à deux voix italienne "Se tu non lasci amore", que Haendel réduisit, par simple excision, de 41 à 24 mesures. Il n'y a donc rien d'étonnant que la musique ne parvienne pas à expliquer le sens mystérieux des paroles de l'apôtre. Musicalement, néanmoins, le développement nécessaire pour donner l'impulsion au drame est fourni par la transition inattendue à une version chorale du même matériau sur un andante continu de la basse.

52. Air (seconde soprano): *If God be for us* (Rom. 8, 31—34)

Mme Cibber chanta cet air en ut mineur à la première de Dublin, mais il est plus souvent donné dans sa version originale pour soprano. Malgré le style apparemment anonyme de la ritournelle, Haendel place encore une citation "Aus tiefer Not" dans "Who maketh intercession for us" et revient encore en arrière au "day of his coming" du No. 6, cette fois sur la phrase confiante "Who can be against us?" (Qui sera contre nous?). La prosodie pleine d'assurance de "If God is for us" (Si Dieu est pour nous) se trouve dans la partition vocale du Foundling Hospital.

53. Choeur: *Worthy is the Lamb that was slain* (Apoc. 5, 9, 12—14)

Cette dernière triade de choeurs, pendant de celle qui ouvrit la deuxième partie, combine une fois de plus la tête et le coeur, l'homophonie et le contrepoint avec une adresse d'une simplicité trompeuse. Rien ne peut être plus fastidieux qu'une jubilation qui se prolonge en refusant de prendre congé. La première section de Haendel oppose deux idées jouées par alternance, un procédé dont le compositeur s'était félicité dans "Since by man"; la seconde idée évoque le pouvoir, la sagesse, les biens de la terre donnés aux hommes, peints d'une façon très vivante dans une manière très baroque par arpèges descendants des violons portant les dons aux hommes au point où "Blessing and honour" est assumé par les basses terrestres. Même la texture très aérée de la fugue avec les entrées très espacées du sujet aux notes répétées et l'entrée tardive des trompettes créent l'effet qui s'impose de contraste avec l'amen final — toujours cette structure d'une simplicité décevante. Les esquisses (maintenant au Fitzwilliam Museum de Cambridge) nous montrent Haendel oeuvrant durement pour permettre à sa séquence de strettes les meilleurs effets.

A l'apogée final concourt une exposition chorale alternant avec des violons reprenant la même idée dans un registre plus haut (elle peut être renforcée par un départ choral en douceur). L'entrée des trompettes marque le triomphe céleste, et il est dépeint par Burney avec le ravissement d'un gourmet de la technique: "Le sujet est divisé, subdivisé, renversé, farci de contre-sujets et soumis à de nombreuses possibilités harmoniques, mélodiques, imitatives".

En tête de la partition entière, Haendel a écrit: "[Saturday] 𝄞 angefangen den 22. August 1741" (Commencé le samedi 22 août 1741). Après le dernier choeur, il inscrivit "S.D.G. Fine dell'Oratorio G.F. Handel 𝄞 Septemb'. 12. 1741".

Ticket for a Foundling Hospital performance of the Messiah
Billet d'entrée à un concert du Messie au Foundling Hospital
Eintrittskarte zu einer Aufführung des Messias im Foundling Hospital
(Thomas Coram Foundation)

Hogwoods *Messias*: Eine Neubewertung, von Lindsay Kemp

Als im Frühjahr 1980 der (unter diesem Namen bekannt gewordene) "Hogwood-*Messias*" aufgezeichnet wurde, war dies sicherlich nicht nur eines der wichtigsten Aufnahmeereignisse des späten 20. Jahrhunderts, sondern auch ein Meilenstein in der Entwicklung dessen, was man zur damaligen Zeit oft als "authentische Aufführungspraxis" bezeichnete. Es war nicht das erste Mal, dass ein aus historischen Instrumenten bestehendes Orchester gemeinsam mit einem kleinen, nur mit Männerstimmen besetzten Chor mit einem Werk von Händel zu hören gewesen war: Bereits zuvor hatten die Academy of Ancient Music und der Chor der Christ Church Cathedral (Oxford) für L'Oiseau-Lyre unter anderem zwei Platten mit Händel'scher Chormusik unter dem Dirigat Simon Prestons aufgezeichnet (ihr *Anthem for the Foundling Hospital* enthält sogar einen Vorgeschmack auf den "Hallelujah"-Chor). Und es war auch nicht das erste Mal, dass in Bezug auf Text oder Aufführungspraxis eine akademische Herangehensweise gewählt worden war; damit hatten bereits in den 1960er und 1970er Jahren solche Größen wie Raymond Leppard, Neville Marriner und Charles Mackerras bei ihren Aufführungen auf "modernen" Instrumenten begonnen. Und doch handelte es sich bei dieser Aufnahme um etwas ganz Besonderes. Sie war ein herausragendes Resultat der gemeinsamen Arbeit einer Gruppe britischer Musiker, deren Streben danach, zu ergründen, wie Musik aus dem 18. Jahrhundert ursprünglich aufgeführt werden sollte, sie bislang zumeist in weniger bekanntes Repertoire geführt hatte. Nun, mit dem *Messias*, einem der beliebtesten und kommerziell attraktivsten Chorwerke im klassischen Repertoire, forderte diese neue Authentizität die etablierten Interpretationsgewohnheiten auf ihrem eigenen Territorium heraus. Der Erfolg des Unterfangens zeigte sich sowohl an der Geschwindigkeit, mit der seine Bedeutung anerkannt wurde (der Händel-Forscher Stanley Sadie gestand in *Gramophone*, er sei "erfreut darüber, auf diese Weise angeregt worden zu sein, einmal mehr überdenken zu müssen, was für ein Werk der *Messias* eigentlich ist, und was Händel darin ausdrückte"), als auch an der Tatsache, dass man sich an diese Aufnahme auch heute noch erinnert — vielleicht mehr als an alle anderen "authentischen" Aufnahmen jener Zeit — und sie auch heute noch überaus beliebt ist.

Was kann also der Grund dafür sein, dass eine Aufnahme, deren Hauptanliegen auf den ersten Blick ein eher akademisches zu sein scheint — die soweit wie mögliche Nachbildung des Klanges einer bestimmten, von Händel dirigierten, *Messias*-Aufführung — sich solch nachhaltiger Beliebtheit erfreut? Zweifellos spielte allein ihre Neuartigkeit eine große Rolle. Barocke Streichinstrumente waren für viele Ohren in den späten 1970er Jahren ein Novum (die Academy of Ancient Music, das erste britische Orchester mit historischen Instrumenten, wurde 1973 gegründet); die von ihnen ermöglichte schlanke Klarheit von Struktur und Linienführung war für viele eine akustische Offenbarung, und gleichzeitig verliehen die kürzeren, wendigeren Bögen den Streicher-Begleitungen eine muntere Schneidigkeit und eloquente Artikulation. Auch der Chor, der aus Knaben und jungen erwachsenen Sängern bestand, besaß ein Strahlen und eine Leichtigkeit, die sich deutlich von der traditionellen Schwere eines großen Gesangvereines abhoben. Wenn Hogwood für die Attraktivität historischer Klänge argumentierte, war eine seiner Lieblingsanalogien die eines restaurierten Gemäldes, das von den über die Jahre angesammelten Rückständen befreit wurde, um die ursprünglichen Farben und, in einigen Fällen, die eigentliche Bedeutung freizulegen. Diese Analogie lässt sich in diesem Fall sicherlich anwenden.

Und dann waren da die Solisten. In jenen frühen Tagen der historischen Aufführungspraxis gab es klare Vorstellungen darüber, welche Art von Stimme für Barockmusik geeignet war, und in ihren ersten Jahren arbeitete die Academy of Ancient Music mit einem kleinen Stamm fester Sänger zusammen. Tatsächlich bestand einer der Vorzüge der Foundling-Hospital-Version des *Messias* von 1754 darin, dass sie mit Stimmen besetzt ist, die mehr oder weniger genau zu eben dieser Gruppe passte. Alle Sänger verfügten über sichere, klare Stimmen und setzten kaum Vibrato ein, was gut zum neuen Orchesterklang passte. Zwar wirkten die Stimmen auf einige damalige Zuhörer emotional eher kühl, doch alle Sänger wiesen eigene, einzigartige Charakteristika auf: Judith Nelson, eine amerikanische Sopranistin, die auf Erfahrungen in der europäischen Alte-Musik-Szene zurückblicken konnte, besaß eine Stimme von klarem, erlesenem Klang; Carolyn Watkinsons Stimme wirkte größtenteils so warm wie ein klassischer Alt, ohne jedoch in Larmoyanz abzugleiten; die Tenorstimme von Paul Elliott klang ungewöhnlich luftig und "unopernhaft"; und mit David Thomas war ein Bass von beeindruckender Bühnenpräsenz vertreten. Außerdem war die junge Emma Kirkby mit dabei; ihr waren nur drei Arien zugeteilt worden, doch sie demonstrierte in ihnen ihre außergewöhnliche stimmliche Reinheit und Präzision, die sie zu einer der größten Berühmtheiten der Alten Musik machen würden; ihre Interpretation der selten gehörten Sopranversion von "But who may abide" ("Doch wer mag ertragen den Tag seiner Ankunft"), begleitet von den spritzigen Streichern der Academy, ist einer ihrer bedeutendsten Aufnahmemomente überhaupt.

Hogwood selbst zeichnete sich, wie stets, durch seine vordergründig leichte Hand aus. Seine Tempi waren etwas schneller gewählt, als es damals die Norm war, doch sie wirken heute nicht ungewöhnlich, und auch wenn er gelegentlich eine effektive dramatische Geste macht, so erscheint seine gesamte Interpretation doch weniger von einer Vision des Werkes als Ganzem getrieben, als von einem feinen Bewusstsein über die expressiven Anforderungen im jeweiligen Moment und dem Wunsch, die Dinge im Fluss zu halten. Doch dies ist nicht etwa ein "passiver" *Messias*; es ist ein sowohl vom Konzept als auch

der Ausführung her überaus spannender. Es hat seitdem noch viele weitere Interpretationen gegeben, von denen einige ganz eigene faszinierende neue Sichtweisen eröffneten. Doch sicherlich ist keine — ja, vielleicht auch keine andere Aufnahme der Alten-Musik-Bewegung — an ihre bahnbrechende Leistung herangekommen, ein dermaßen vertrautes Werk derartig bereit für ein neues Leben klingen zu lassen.

Lindsay Kemp
Übersetzung Leandra Rhoese

Christopher Hogwood receiving the Dutch Edison Award in Amsterdam for the L'Oiseau-Lyre recording of Handel's *Messiah*
Photo: Decca / kippa

DER MESSIAS — damals und heute, von Anthony Hicks

"Händel sagt, er werde nächsten Winter nichts komponieren, aber ich hoffe, ihn dazu zu überreden, eine weitere, von mir zusammengestellte Bibeltext Sammlung zu vertonen, und sie zu seinem eigenen Vorteil in der Karwoche aufzuführen. Ich hoffe, dass er sein ganzes Talent und Geschick darauf verwenden wird, damit diese Komposition alle seine frühern Kompositionen übertreffen möge, so wie das Thema jedes andere Thema übertrifft. Das Thema ist der Messias. . ."

Charles Jennens an Edward Holdsworth, 10. Juli 1741

Durch einen glücklichen Zufall können dieser ersten, auf den ursprünglichen Instrumenten gespielten Aufnahme des *Messias* Erläuterungen beigelegt werden, welche der neu entdeckten Korrespondenz zwischen Händels Librettist Charles Jennens und dessen Freund, dem klassischen Gelehrten Edward Holdsworth, Rechnung tragen. Die sich nun in der Gerald Coke Sammlung befindlichen Briefe gelangten am 4. Juli 1973 zur Versteigerung und namhafte Auszüge daraus wurden im Verkaufskatalog abgedruckt. Das obige Zitat, in welchem Jennens den *Messias* erstmals erwähnt, erklärt sofort seine bei der Vorbereitung gehegten Absichten und die ungewöhnliche Stoffwahl. Andere Briefe enthüllen seine taktlose Kritik von Händels Musik und veranschaulichen die Kontroverse, welche die erste Aufführung des *Messias* in London umgeben hatte.

Auch gewinnen wir ein klareres Bild der Ereignisse, die zu der Komposition des *Messias* führten. Jennens' Ausdruck "eine weitere Bibeltext Sammlung" weist auf ein früheres Werk hin. Dies kann nur das Oratorium *Israel in Ägypten* sein, welches Händel unmittelbar nach seiner Vertonung von *Saul*, Jennens' erstem Libretto, im Oktober 1738 geschrieben hatte. *Israel* war für seinen völlig auf der heiligen Schrift beruhenden Text bemerkenswert, aber die Wahl des Textes geschah eher aus Zufall als durch absichtliches Planen. Händel war um die Wiederaufnahme seines prächtigen Anthems für die Beisetzung von Königin Karoline in der Westminster Abbey ängstlich besorgt gewesen, da dieses Werk seit der Feier am 17. Dezember 1737 nicht mehr aufgeführt worden war. Nachdem er ein Projekt, es fast vollständig in *Saul* einzugliedern, verworfen hatte, entschloss er sich, es als Einleitung zu einem dreiteiligen Oratorium zu verwenden, das von der Freilassung der

Israeliten aus der ägyptischen Gefangenschaft handelt. Der Text des Anthems, eine ansehnliche biblische Kompilation, brauchte nur kleine Änderungen, um ihn in eine Klage um Josephs Tod zu verwandeln, und legte die Verwendung von biblischen Texten für den Rest des Oratoriums fest. Als Abschluss wählte Händel das auf der Hand liegende Lied Mose (Exodus 15), was lediglich einen die Zehn ägyptischen Plagen und den Auszug selbst umfassenden Teil zur Zusammenstellung übrigliess. Mutmasslich unternahm Jennens diese Aufgabe auf Händels Wunsch.

Im folgenden Jahr verfasste der seine literarischen Fähigkeiten leicht überschätzende Jennens eine weitere Kompilation, diesmal aus Miltons *L'Allegro* und *Il Penseroso*, welcher er einen eigenen Abschluss beifügte, *Il Moderato*. Die Korrespondez enthüllt, dass dieser Zusatz wieder das Ergebnis von Händels Wunsch war, und Jennens ihn mit dem Ziel schrieb, Miltons zwei Gedichte zu einem moralischen Ganzen zu vereinen. Händels Vertonung von *L'Allegro* wurde im Februar 1740 während der ersten zwei Saisons im kleinen Theater von Lincoln's Inn Fields erstmals aufgeführt. In der nächsten Saison schuf Händel keine weiteren englischsprachigen Werke und inszenierte dafür zwei neue italienische Opern. Dies sollte sein letzter Versuch sein, das Interesse an einer Form neuzubeleben, welche während seiner fünfunddreissig Jahre dauernden Tätigkeit als Komponist sein hauptsächliches musikalisches Ausdrucksmittel gewesen war. Der Versuch schlug fehl, beide Opern waren ein Fiasko, und im Frühjahr 1741 dachte Händel ernsthaft daran, nach Deutschland zurückzukehren.

Mit diesen bedrückenden Umständen im Hintergrund entwarf und führte Jennens seinen Plan für ein neues Oratorium aus; es sollte nicht nur Händels Begeisterung schüren, sondern war eigens zur Aufführung in der Karwoche konzipiert, wo die Theater normalerweise geschlossen waren und ein Benefizkonzert dem Komponisten ein volles Haus sichern würde. Jennens nahm die Idee einer biblischen Kompilation aus *Israel*, vermied aber das darin enthaltene schwere und unpopuläre Hervorheben des Chores zugunsten der viel geglückteren Vermischung von Solo- und Chornummern, die in *L'Allegro* wo wirkungsvoll gewesen war. Sein Urteil erwies sich in jeder Beziehung korrekt, ausser der Karwochenaufführung, welche, wie Händel zweifellos einsah, die Obrigkeit kaum bewilligen würde.

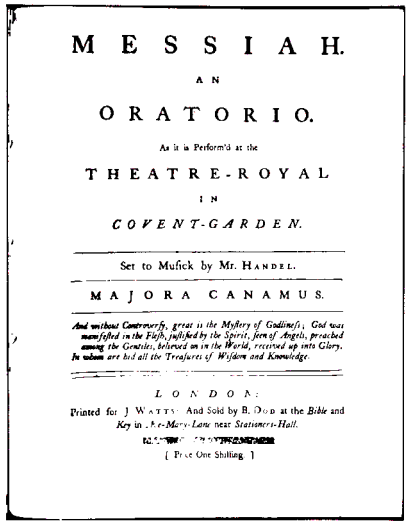
Zum Glück war das Libretto des *Messias* zufälligerweise für einen andern Zweck ideal, den Händel fast sicher schon im Sinne gehabt hatte, als er am 22. August 1741 mit seiner Vertonung begann. Er wurde nämlich dazu eingeladen, in Dublin eine Reihe von Oratoriumkonzerten zu geben, und es leuchtete ihm ein (oder man schlug ihm vor), dass eine für wohltätige Zwecke aufgeführte, neue Art von Oratorium eine erfolgreiche Saison passend abschliessen würde. Er vollendete die Partitur am 14. September, schrieb den Hauptteil von *Samson* im folgenden Monat und fuhr im frühen November nach Irland. Jennens war über diese Entwicklungen offensichtlich nicht auf dem Laufenden, da er Holdsworth am 2. Dezember folgendes berichtete: "Als ich in der Stadt eintraf, hörte ich mit Vergnügen, dass Händel das Oratorium *Messias* vertont habe, war aber eher gekränkt, als ich vernahm, dass er damit nach Irland gereist sei, anstatt es hier aufzuführen". Darauf sandte er Händel die Virgil- und Bibelzitate, die auf der Titelseite des Textbuches erscheinen sollten, und erhielt seinerseits einen von Begeisterung übersprudelnden Brief des Komponisten über den Erfolg der ersten Konzerte. In der Tat erfüllte die Dubliner Saison die Wünsche Händels auf das Schönste und erreichte am 13. April 1742 in der New Music Hall an der Fishamble Street mit Wohltätigkeits-Premiere des *Messias* ihren Höhepunkt. Die Presse war begeistert, die Wohltätigkeitsorganisationen nahmen £400 ein, und Händel wiederholte das Oratorium in seinem letzten Dubliner Konzert auf besonderes Verlangen verschiedener Vertreter des Adels und der gebildeten Stände hin. Nach seiner Rückkehr nach London schrieb Händel erneut an Jennens und versprach ihm für die nächste Zusammenkunft einen vollständigen Bericht; auch legte er einige vom Bischof von Elphin gemachte Bemerkungen bei, um zu beweisen, wie sehr Oratorien in Irland beliebt seien.

Die ersten Londoner Aufführungen im Covent Garden Theater im März 1743 hingegen fanden eine kühlere Aufnahme. Seitens gewisser Kreise erhob sich ein Proteststurm, da sie es als ungehörig betrachteten, dass ein auf der heiligen Schrift beruhendes Werk, das ein dem christlichen Glauben zentrales Thema behandelt, mit Opernsängerinnen wie Catherine Clive und Susannah Cibber in einem profanen Theater aufgeführt wurde. Dazu kam, dass Jennens nach dem Durchsehen der Partitur und dem ersten Anhören des Oratoriums sich mit einer Anzahl "schwacher Teile" auf lieblose Art unzufrieden erklärte, was auch dazu beitrug, in Händel einen kurzen Rückfall einer Krankheit zu verursachen, die seit 1737 immer wieder aufgeflackert war. Ihre Beziehungen waren im folgenden Jahr wieder hergestellt, als Händel Jennens' Libretto zu *Belsazar* vertonte und anscheinend auf dessen Vorschlag hin einige Revisionen für die 1745er Wiederaufnahme des *Messias* ausführte, obwohl nicht klar ist, woraus diese eigentlich

bestanden. Eine weitere Reprise fand 1749 statt, aber erst 1750 etablierte sich eine Tradition von *Messias* Aufführungen. In jenem Jahr begann Händel mit der Gewohnheit, den *Messias* als letztes Oratorium seiner jährlichen Fastenzeit Saison in Covent Garden aufzuführen (d.h. nahe bei Ostern, fast so wie es Jennens ursprünglich beabsichtigt hatte) und wiederholte ihn ungefähr einen Monat später in der neuerbauten Kapelle des Foundling Hospital (Findelhaus), wo ausgesetzte und verlassene Kleinkinder aufgezogen wurden, und an dessen Tätigkeit Händel ein besonderes Interesse bezeugt hatte. Als er 1759 starb, war der *Messias*, wie heute noch, eines seiner meist aufgeführten Oratorien.

Das Libretto

Ein grosser Teil des künstlerischen Erfolgs des *Messias* darf mit Berechtigung dem Libretto zugeschrieben werden. Jennens' Strukturssinn und sein feiner Instinkt dafür, wie das Beste aus Händel herauszuholen war, offenbart sich in allen seinen Libretti; wenn er aber Texte in seinen eigenen Worten verfasste, war er manchmal unfähig, einen erhabenen Stil aufrechtzuerhalten. Kein solcher Makel ist im ausschliesslich aus der edel-rhythmischen Prosa der englischen Bibel konstruierten *Messias* ersichtlich. Die *Authorized Version* (1611) war Jennens' Hauptquelle, obwohl er hie und da



MESSIAH.

AN

ORATORIO.

As it is Perform'd at the

THEATRE-ROYAL

IN

COVENT-GARDEN.

Set to Musick by Mr. HANDEL.

MAJORA CANAMUS.

And without Controversy, great is the Mystery of Godliness; God was manifested in the Flesh, justified by the Spirit, seen of Angels, preached among the Gentiles, believed on in the World, received up into Glory. In whom are hid all the Treasures of Wisdom and Knowledge.

LONDON:

Printed for J. WATTS: And Sold by B. DOD at the *Bible* and *Key* in *Ave-Mary-Lane* near *Stationers-Hall.*

[illegible]

[Price One Shilling.]

Cover page of wordbook for the Messiah at Covent Garden
Page de couverture du livret du Messie donné à Covent Garden
Deckel des Textbuches des in Covent Garden aufgeführten Messias
(Rowe Library, King's College, Cambridge)

eine reiflich überlegte Anpassung vollzog. Für die Psalmen stützte er sich gelegentlich auf die 1539er Version der *Great Bible*, wie sie im Book of Common Prayer erhalten ist. Der springende dogmatische Punkt, das Gleichsetzen des Gründers des christlichen Glaubens mit dem Messias, dem von den alten hebräischen Propheten versprochenen König, erreicht Jennens durch einen einfachen, aber wirkungsvollen Kunstgriff: die Ereignisse im Neuen Testament werden durch die Worte des Alten Testaments erzählt und erklärt. Die meisten der gewählten Texte sind entweder selbst Zitate, oder solche, welche die Verfasser des Neuen Testamentes eigens als Beweise für die messianische Auslegung anführen. Mit dem Vermeiden der Personifizierung und zum grossen Teil der direkten Erzählung stellt Jennens das Oratorium, ein geistliches, zur Aufführung in weltlicher Umgebung entworfenes Werk, in die richtige Perspektive.

Der erste Abschnitt des ersten Teils bis "For unto us" ist eine Art Prolog, welcher die wichtigsten Prophezeiungen über das Kommen des *Messias* in ihren heiteren und schrecklichen Aspekten enthält, einschliesslich des Versprechens, dass sein Königreich allen Menschen, ob Juden oder nicht, offenstehen werde. Darauf folgt die einzige reine Erzählung, nämlich die Verkündigung des Engels an die Hirten von Bethlehem, dass heute der Heiland geboren sei, "which is Christ the Lord", d.h. der Messias; Christus ist der aus dem Griechischen abgeleitete, gleichbedeutende Name. Sogar dieser Abschnitt besitzt ein Element des Indirekten: die Verkündigung der Geburt wird erzählt, nicht aber die Geburt selbst. Der erste Teil schliesst mit der Erwähnung des Einzugs Christi in Jerusalem and der Seligkeit seiner Nachfolger. Der zweite Teil stellt Jennens' schönste Leistung dar, ein in sich ruhendes, mit beachtlicher Subtilität konstruiertes Ganzes. Er beginnt mit Betrachtungen über Christi Leiden und Sterben, die Er auf sich nahm, um, wie aus dem Text klar hervorgeht, für die Sünden der Welt zu sühnen. Die persönliche Seelennot des von seinen Jungern verlassenen Jesus wird zum alles beherrschenden Thema; nach der nicht so sehr verkündigten als angedeuteten Auferstehung steigert sich das Tempo, als die weiteren Ereignisse schnell eins nach dem andern erwähnt werden: Jesu Himmelfahrt, sein Empfang im Himmel, die Verbreitung seiner Lehre auf Erden durch die Apostel, der Widerstand dagegen und schliesslich die Vision ihres Triumphs. Der dritte Teil, ein Epilog, der dem anglikanischen Trauergottesdienst viel schuldet, erläutert die vom christlichen Glauben versprochene Auferstehung und das ewige Leben, welches dank Christi Sieg über den Tod allen

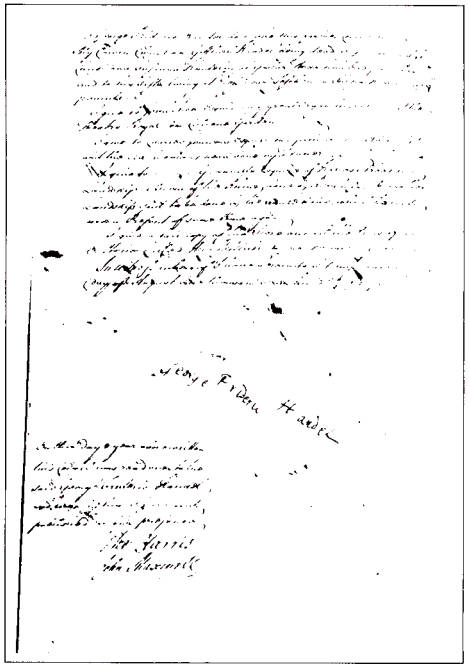
Menschen offensteht. Im grossen Ganzen stellt das Libretto eine wunderbare Konzeption dar: die Tatsache, dass Händel die ursprüngliche, handgeschriebene Partitur ununterbrochen, ohne strukturelle Revisionen oder eingreifende musikalische Änderungen komponiert hatte, legt von Jennens gründlich entworfenem Plan beredtes Zeugnis ab.

Die Musik

In Einzelheiten gehende Anmerkungen über die Musik folgen; zuerst aber dürften hier einige allgemeine Hinweise aufschlussreich sein. Als Händel den *Messias* vertonte, genügte es ihm nicht, eine Reihe voneinander unabhängiger Nummern, jede eine in sich selbst geschlossene Komposition, zu schaffen. Nein, im Gegenteil sollte die Reihenfolge der Nummern die innere Kontinuität der Gedanken widerspiegeln, und jede Einzelheit oder Gruppe von Einzelheiten ihren Platz in einem allgemeinen Konzept einnehmen. Händel erreichte diese Ziele hauptsächlich durch eine sorgfältig geplante, das ganze Oratorium umfassende Tonstruktur. Diese ergibt sofort den alles vereinigenden Rahmen und hilft auch der Kontinuität, da jede der wesentlicheren Nummern, vor allem die Chorteile, eine Stufe der Tonprogression kennzeichnet. Der *Messias* steht nicht in einer besondern Tonart, aber es offenbart sich bald eine Tendenz zum mit himmlischer Herrlichkeit und Licht verknüpften D-Dur. Im 1. Teil erscheint diese Tonart von Zeit zu Zeit in bedeutungsvollen Augenblicken und erhält ihre charakteristischen Trompeten in "Glory to God", die aber, ohne Trommeln, wie weit entfernt klingen. Während des Passionsabschnittes im 2. Teil, als sich die Musik traurig durch die entferntern B-Tonarten bewegt, herrscht der Eindruck der Sonnenfinsternis vor. Die von D-Dur am weitesten weg liegende Tonart, As-Dur, wird bei den Worten "The chastisement of our peace" mit einem aufrüttelnden Tonsprung erreicht, und bewegend widerhallt ihr Echo am Anfang von "Thy rebuke hath broken his heart". Erst bei "Let all the angels of God" kehrt D-Dur zurück und kennzeichnet den Empfang Christi durch die Engel im Himmel, aber dann nur kurz und in zurückhaltender Vertonung: die Geschichte ist noch nicht zu Ende, und unsere Aufmerksamkeit wird auf irdische Ereignisse zurückgelenkt. Erst im Augenblick, als "the kingdom of this world is become the kingdom of our Lord" (die Herrschaft über die Welt unserm Herrn zuteil geworden ist), lässt Händel D-Dur endlich in ihrer vollen apokalyptischen Pracht erstrahlen. Das weitere, zweimalige Auftreten der Tonart im 3. Teil, einmal beim Versprechen der allgemeinen Auferstehung am Jüngsten Tag, das andere Mal bei der abschliessenden Offenbarung Christi auf seinem himmlischen Thron, drückt dem ganzen Oratorium einen strahlenden Siegel auf.

Nicht nur im *Messias*, sondern auch in andern Hauptwerken verwendete Händel ein tonales Schema; trotzdem aber weist dieses Oratorium besondere Kennzeichen auf, welche den Eindruck der Vorwärtsbewegung hervorrufen, was in den begleiteten, für Qualität sowie Quantität bemerkenswerten Rezitativen am offensichtlichsten ist. Besonders beachtenswert sind diejenigen, welche in einem gemessenen Ariosostil beginnen und dann in einen kraftvollen, deklamatorischen Abschnitt ausbrechen, der impulsiv zur nächsten Nummer weiterdrängt. Ein anderes, ausschliesslich dem *Messias* vorbehaltenes Kennzeichen ist die Gruppe von fünf "Duettchören", d.h. solche, die auf schon existierenden Kammerduetten beruhen und noch verschiedene Abschnitte im Duettstimmengewebe beibehalten. (Sogar wenn man einen in *Israel in Ägypten* wieder verwendeten Chor im Begräbnis-Anthem zählt, sind in den übrigen Chorwerken Händels lediglich drei weitere Beispiele dieser Form zu finden.) Ihr besonderer Vorteil für Sänger, Zuhörer und Komponist zugleich liegt darin, dass sie ein ausgedehntes und abwechslungsreiches, vom vollen Chor wirkungsvoll kontrastiertes Wechselspiel zwischen verschiedenen Stimmpaaren ermöglichen.

Die im Vergleich mit den symmetrischen Versen der Oper oder der dramatischen Oratorien unregelmässigen Bibeltexte der Arien regten Händel zu beachtlicher formaler Geschmeidigkeit an; allerdings bereitete ihm die Vertonung der in den Texten enthaltenen, einander entgegengesetzten Ideen in Juxtaposition (ein Charakteristikum der hebräischen Poesie) einige Schwierigkeiten. Während der Barockzeit hatten Arientexte nur eine Emotion oder einen Affekt zu umfassen. Händels Methoden, diese Probleme zu lösen, sind zu unterschiedlich, um verallgemeinert zu werden; es lohnt sich aber, ein Beispiel anzuführen, wie er eine Kompositionsschwierigkeit zu seinen Gunsten ausnützt. Beide Hälften des Textes "The people that walked in darkness have seen a great light, and they that dwell in the land of the shadow of death, upon them hath the light shined" (Das Volk, das da wandelt im Dunkel, es sieht ein grosses Licht. Und die da wohnen im Schatten des Todes, ein strahlend Licht bescheinet sie.) sprechen von der Dunkelheit, die dem Licht weicht. Die Vertonung der ersten Hälfte verleiht dieser Idee wunderbaren musikalischen Ausdruck: eine nicht harmonisierte, sich chromatisch verschiebende Linie in h-Moll löst sich bei "seen a great light" in das helle



Handel's third codicil to his will bequeathing the score of Messiah to the Foundling Hospital
Le troisième codicille au testament de G.F. Haendel léguant la partition du Messie au Foundling Hospital
Das dritte Kodizill im Testament G.F. Handels, worin er eine Messias-Partitur dem Foundling Hospital vermachte.

THE THIRD CODICIL TO HANDEL'S WILL

I George Frideric Handel do make this farther Codicil to my Will.

My Cousin Christian Gottlieb Handel being dead, I give to his Sister Christiana Susanna Handelin at Goslar Three hundred pounds, and to his Sister living at Pless near Teschen in Silesia Three hundred pounds.

I give to John Rich Esquire my Great Organ that stands at the Theatre Royal in Covent Garden.

I give to Charles Jennens Esquire two pictures the Old Man's head and the Old Woman's head done by Denner.

I give to Granville Esquire of Holles Street the Landskip, a view of the Rhine, done by Rembrand, & another Landskip said to be done by the same hand, which he made me a Present of some time ago.

I give a fair copy of the Score and all Parts of my Oratorio called The Messiah to the Foundling Hospital.

In witness whereof I have hereunto Set my hand this fourth day of August One thousand seven hund[d] & fifty seven.

George Frideric Handel.

On the day & year above written this Codicil was read over to the said George Frideric Handel and was by him signed and published in our presence.

Tho: Harris.
John Maxwell.

G-Dur auf. Für diejenigen, die im Schatten des Todes wohnen, kehrt die chromatische Linie zurück, aber Händel kann wegen der Notwendigkeit eines Tonika-Abschlusses einen weiteren Dur-Übergang bei "upon them hath the light shined" nicht aufrechterhalten. So ergibt sich, da der streng klingende Schluss in Moll mit dem Sinn der Worte anscheinend nicht übereinstimmt, eine erwartungsvolle Spannung. Am Anfang von "For unto us" aber löst die glanzvolle Rückkehr von G-Dur den scheinbaren Widerspruch auf triumphierende Weise und dient auch dazu, das in der Arie erwähnte Licht mit dem wunderbaren, im Chor versprochenen Kind zu identifizieren.

Händels Revisionen

Nie wurde der *Messias* in seiner ursprünglichen, der 1741 entstandenen Komposition genau entsprechenden Form aufgeführt. Wie die meisten seiner grossen Werke revidierte Händel dieses Oratorium mehrmals, manchmal aus künstlerischen Erwägungen, aber noch öfters, um neuen Sängern oder geänderten Aufführungsbedingungen entgegenzukommen. Händel schrieb neue Musik für die Premiere in Dublin (vor allem eine Duett- und Chorvertonung von "How beautiful"), für die erste Londoner Aufführung im Jahre 1743 (Arioso Vertonungen von "And lo! the angel of the Lord" und "Their sound is gone out") und für die 1745er Reprise (die 4/4-Takt Version von "Rejoice greatly" und die Chorversion von "Their sound"); die letztere war vielleicht eine der von Jennens vorgeschlagenen Revisionen. Endlich inspirierte der talentierte Kastrat Gaetano Guadagni 1750 Händel zu neuen Vertonungen von "But who may abide" und "Thou art gone up high". Zusätzlich vollzog er verschiedene Transpositionen der Soli und einige Stimmänderungen, Sopran anstatt Tenor, und umgekehrt. Die ursprünglichen Chöre liess er jedoch unberührt. Es ist schwierig einzusehen, inwiefern die 1742 und 1743 hinzugefügten neuen Nummern das Oratorium noch mehr zur Geltung bringen sollten, besonders da Händel sie im Laufe der Zeit wieder fallen liess; aber diejenigen für die spätern Londoner Reprisen sind im grossen Ganzen ein Gewinn, und Händel behielt sie bei, als der *Messias* in den 1750er Jahren ungefähr die Form annahm, die in den Klavierauszügen des viktorianischen Zeitalters zur Norm wurde. Allerdings existiert keine definitive *Messias* Version, und auch heute tut man wohl daran, eine gut überlegte und informierte Wahl der vorhandenen Möglichkeiten zu treffen.

Die Vorliegende Aufnahme

Bei der vorliegenden Aufnahme des *Messias* wurde versucht, Inhalt, Klang und Stil einer Aufführung unter Händels eigener Leitung zu rekonstruieren; eine ausführliche Erörterung der damit verknüpften, besondern Erwägungen folgt. Gleichzeitig ist natürlich ein freudiges und lebenssprühendes Musizieren beabsichtigt, worauf letzten Endes alle historische und musikwissenschaftliche Forschung hinzielt. Nur unzulängliche Musikwissenschaftler oder Interpreten werden zwischen diesen einander ergänzenden Zielen einen Widerspruch sehen.

Die Version

Wie schon oben erwähnt, ist jede Aufführung des *Messias* mit einer Wahl verschiedener Möglichkeiten verknüpft, die sich auf verschiedene Arten treffen lässt. Entweder kann man eine von Händel benutzte Version verwenden, oder, solange dies die Gesamtstruktur und die Vollständigkeit der Komposition nicht stört, die Charakteristika einer Anzahl von Händels Versionen. (Eine dritte Möglichkeit, d.h. blind einer alten gedruckten Ausgabe zu folgen und über das Problem überhaupt nicht nachzudenken, kommt hier nicht in Frage.) Wenn man auf eine authentische Aufführung hinzielt, ist es sicher angebracht, die Kombination von verschiedenen Versionen zu vermeiden (welche zwangsläufig subjektive Urteile der Bearbeiter mit sich bringt) und sich diesmal an eine echte Händel Version zu halten. Die am 5. April 1754 im Covent Garden Theater gegebene, am 15. Mai im Foundling Hospital wiederholte Aufführung weist verschiedene Vorteile auf und ist diejenige, die der vorliegenden Aufnahme zugrunde liegt. Sie schliesst die 1750 hinzugefügten, bedeutenden Vertonungen von "But who may abide" und "Thou art gone up on high" ein (wenn auch in für Sopran transponierter Form); sie lässt sich in allen Einzelheiten aus der Partitur und denjenigen Stimmen rekonstruieren, die Händel dem heute als Thomas Coram Stiftung bekannten Foundling Hospital vermacht hatte und die immer noch dort aufbewahrt sind; die erste der noch erhaltenen Abrechnungen bezieht sich auf diese Fassung und gibt die genaue Anzahl der angestellten Sänger und Instrumentalisten an. Diese Version enthält keine der heute unnachahmlichen Kastratostimmen und ist den Solisten, die zur Academy of Ancient Music gehören, auf den Leib zugeschnitten.

Die Unterschiede zwischen der Version aus 1745 und der uns heute vertrauten sind gering. Die zwei Transponierungen sind schon erwähnt worden, aber zu beachten ist, dass die nie veröffentlichte a-Moll Version von "But who may abide" nicht einfach die einen Ton höhere g-Moll Version darstellt; die durch die Transponierung vom ursprünglichen d-Moll

notwendig gemachten Anpassungen der Streicherstimmen sind verschieden. Die "Pifa" beschränkt sich auf die kurze, ursprüngliche Version (der Mittelteil und *da capo* sind spätere Beifügungen). "Then shall the eyes of the blind" und "He shall feed his flock" sind nur für Sopran, wie in der ursprünglichen Fassung, obwohl Händel sie für die Dubliner Aufführung für Altstimme transponiert und später die gemischte Version für Alt und Sopran eingeführt hatte. Die Folge der vier mit "Thy rebuke" beginnenden Nummern wurde, wie hier, von Händel unweigerlich zwischen zwei Sängern geteilt, obwohl er sie ursprünglich nur für Tenor komponiert hatte. "Why do the nations" erscheint in der kurzen Version mit einem Rezitativ Abschluss, den er ursprünglich für Dublin geschrieben hatte; so überraschend es auch scheinen mag, legt das Beweismaterial nahe, dass Händel die vollständige Autograph-Version nie aufführte.

Bearbeitung und Vorbereitung zur Aufführung

In unserm Jahrhundert sind vier, auf echten Quellen beruhende *Messias* Ausgaben herausgegeben worden; die erste ist Friedrich Chrysanders aus dem Jahre 1902. Jede bedeutsame Neuausgabe des Oratoriums wäre eine Zeitverschwendung, und mit der vorliegenden Aufnahme wird keineswegs Anspruch auf die Verwendung einer neuen Edition im genauen Sinne des Wortes erhoben. Anstatt dessen wurden die besten vorhandenen Dokumente miteinander verglichen und sich ergebende Schwierigkeiten durch Bezugnahme auf die Urquellen gelöst. Andererseits ist die ins kleinste gehende Aufnahmevorbereitung des grundlegenden Dokumentes eine Aufgabe, welche jedesmal neu ausgeführt werden sollte, wenn ein Dirigent oder Ensemble den *Messias* zum ersten Mal in Angriff nimmt. Christopher Hogwood bereitete das Aufführungsmaterial für diese Aufnahme vor und arbeitete wie gewohnt mit andern Mitgliedern der Academy of Ancient Music. Auch rekonstruierte er die Einzelheiten der 1754er Version aus dem Foundling Hospital Material. Verzierungen in der gesanglichen Interpretation sind, wie zu Händels Zeiten, hauptsächlich Sache der betreffenden Solisten, obwohl auf Beispiele in zeitgenössischen Manuskripten Bezug genommen wurde.

Die Instrumente

Laut der Foundling Hospital Abrechnung aus dem Jahre 1754 bestand Händels Orchester aus den folgenden Instrumenten: 14 Violinen, 6 Bratschen, 3 Celli, 2 Kontrabässen, 4 Oboen, 4 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten und 2 Pauken. John Christopher Smith der Jüngere spielte die Orgel (kurz nach der 1754er Aufführung wurde er zum offiziellen Organisten des Foundling Hospital ernannt), und wahrscheinlich war Händel trotz seines zu jenem Zeitpunkt sehr schlechten Sehvermögens *maestro al cembalo* und vielleicht war ihm Smith der Ältere dabei behilflich. Der Bericht eines französischen Reisenden über Händels Opernaufführungen im Jahre 1728 stimmt mit dem obigen ziemlich ganau überein und bestätigt, dass die im Foundling Hospital benützte Besetzung keineswegs ungewöhnlich war. Für die vorliegende Aufnahme setzt sich das Orchester der Academy of Ancient Music gemäss der Spezifikation der 1754 Abrechnung zusammen, und alle Musiker verwendeten Instrumente aus jener Zeit oder genaue modern Kopien.

Die Sänger

Aus den Abrechnungen ist ersichtlich, dass Händel für seinen Chor vier oder vielleicht sechs Knaben (Diskant) und dreizehn Männer (Countertenor, Tenor und Bass) aus der Chapel Royal einsetzte. In den Chorpartien gesellten sich die fünf Solisten, Giulia Frasi und Christina Passerini (Sopranistinnen), Caterina Galli (Alt), John Beard (Tenor) und Robert Wass (Bass) zu ihnen. Da man heutzutage von Solisten nicht erwartet, in Chören mitzusingen, ist durch die Verwendung eines leicht grösseren, aber grundsätzlich gleich zusammengesetzten Chores wie zu Händels Zeiten wieder hergestellt.

Die Bläser

Von den vier in den Abrechnungen erwähnten Blasinstrumentarten figurieren in Händels ursprünglicher Partitur nur die Trompeten. Das *Messias* Autograph steht in der Tat unterr Händels bedeutenden Werken einzig da, weil es keinen Hinweis auf Bläserbeteiligung enthält, wahrscheinlich da Händel diese Instrumente in Dublin nicht verfügbar wähnte. Für seine Aufführungen in London jedoch hätte er seine normale Bläserbesetzung verwendet, und als 1745 er die Chorversion von "Their sound is gone out" schrieb, fügte er der Partitur auf die übliche Weise Oboenstimmen bei. Das Foundling Hospital Material schliesst aus den Violin- und Chorsopranlinien konstruierte Oboenstimmen ein, und Fagottstimmen, welche an gewissen Stellen die Cellolinie verdoppeln. Obwohl die genaue Bedeutung dieser Stimmen nicht klar ist (gemeinsam mit dem übrigen Foundling Hospital Material scheinen sie für eigentliche Aufführungen nicht verwendet worden zu sein), waren es zweifellos Händels gewöhnliche Kopisten, die sie vorbereiteten, und es wurde ihnen in der vorliegenden Aufnahme generell gefolgt. Wo die erforderte Spielart zu Händels normaler Praxis offensichtlich im Widerspruch

stand, wurden einige Anpassungen gemacht. In allen drei Abrechnungen, die mit Händels Aufführungen verknüpft gewesen waren, stellen die Hörner ein schwierigeres Problem dar, da keine der musikalischen Quellen des *Messias* sie erwähnt. Wahrscheinlich verstärkten sie die Trompeten in den Schlusschören des zweiten und dritten Teils und dies ist die Rolle, die ihnen in der vorliegenden Aufnahme zugeteilt wurde.

Continuo

Aus verschiedenen Quellen lässt sich über Händels Continuo-Instrumentation ein ziemlich klares Bild gewinnen: aus dem oben erwähnten französischen Bericht, ein paar vorhandenen Stimmbüchern (vor allem einer vollständigen Orgel-Continuostimme für das *Alexanderfest)* und Anmerkungen in Händels Autographen und Konzertpartituren. Für Opern waren die Harmonik-Instrumente zwei Cembali, manchmal eine Theorbe oder ein anderes Mitglied der Lautenfamilie. In den früheren Oratorien wurde anstelle des zweiten Cembalo eine Orgel eingesetzt (gelegentlich eine zweite Orgel) und nach 1741 scheint die Theorbe weggelassen worden zu sein Im einfachen Rezitativ bestand die Begleitung unweigerlich aus dem von Händel selbst gespielten ersten Cembalo und einem einzigen Cello. Auch setzte man anscheinend einzelne Instrumente an andern Orten ein, wo eine Solostimme nur vom Continuo begleitet wurde: im ersten Tenorsolo im *Alexanderfest* zum Beispiel ist der Bass mit "cembalo, un violoncello ed un contrabasso" bezeichnet, wenn das übrige Orchester schweigt. Die Orgel diente hauptsächlich zur Verstärkung: in Ouvertüren und andern Orchesterstücken, in gewissen begleiteten Rezitativen und in den Ritornelli der dichter instrumentierten Arien verdoppelte sie den Bass *tasto solo con l'ottava* (d.h. rechte Hand mit dem Bass, linke Hand eine Oktave tiefer *unisono).* In den Chören verdoppelte die Orgel meistens die Vokalstimmen, und setzte mit allen Registern nur dann ein, wenn auch Chor und Orchester "tutti" spielten. Im *Messias* Autograph befinden sich eine Anzahl von Anweisungen im Bass der Chöre, welche wahrscheinlich das erwartete Verdoppeln der Orgel anzeigen, obwohl die Partitur kein Continuo-Instrument erwähnt. In der vorliegenden Aufnahme wurde Händels normaler Continuo Praxis so genau wie möglich gefolgt.

Rezitative

Neueste Studien, vor allem diejenigen Winton Deans, bereichern unser Verständnis für die Aufführungsart des späten Barockrezitativs. Es ist ziemlich sicher, dass die zwei Kadenzakkorde, welche normalerweise Rezitative abschliessen und Teile davon hervorheben, so wie sie in der Partitur stehen gespielt wurden, und dass die Vokalstimme zusammen mit dem ersten Dominantakkord aufhörte. Disharmonie wurde im Interesse grösserer Lebhaftigkeit und dramatischen Effektes in Kauf genommen. Die Praxis, beide Akkorde erst nach der Schlussnote der Vokalstimme zu spielen, kam erst nach Händels Tod auf. Wenn auch die Rezitative im *Messias* vielleicht etwas gesetzter als in Opern oder dramatischen Oratorien zu singen sind, besteht durchaus kein Anlass, sie besonders zu betonen. Folglich wurden die Kadenzen der vorliegenden Aufnahme wie zu Händels Lebzeiten gespielt.

Ripieni

Händel versah die Aufführungspartitur des *Messias* durchgehend mit Anweisungen wie "senza ripieni" oder "con ripieni". Dieses Charakteristikum teilt sie mit den Partituren von *Samson* und *Herkules* und den Autographen von *Salomo* und *Susanna.* Viele auf Handel spezialisierte Interpreten und Autoren schliessen aus diesen Anweisungen, dass Händels Orchester regelmässig in eine "concertino" oder Sologruppe und einen "ripieno" Teil in der Art eines "concerto grosso" aufgeteilt war. Diese Auslegung ist fast sicher inkorrekt. Die fünf diese Anweisungen enthaltenden Werke entsprechen genau dem Repertoire von Händels 1749er Oratorium Saison; die Überprüfung der so bezeichneten Nummern im *Messias* bestätigt, dass Händel sie in jenem Jahr in seine Partitur eingetragen hatte. Keine zweite Quelle der betreffenden Werke enthält diese Anweisungen, und vor allem sind sie nicht im Foundling Hospital Material zu finden, obwohl dies nach 1749 kopiert worden war. In den Anweisungen heisst es immer, die "ripieni" sollen hinzugefügt oder ausgelassen werden; die Worte "solo", "concertino" oder "tutti" erscheinen nie, obwohl Händel sie in andern Zusammenhängen in ihrer gewöhnlichen Bedeutung verwendete.

Die korrekte Erklärung besteht wahrscheinlich darin, dass "ripieni" eine zusätzliche Gruppe von möglicherweise zweitrangigen Streichern war, welche Händel 1749 engagierte, um sein übliches Streichorchester zu verstärken. Sie wären besonders in dem in jenem Jahr erstmals aufgeführten, von doppelten Chören und komplizierter Orchestrierung gekennzeichneten *Salomo* von Nutzen gewesen. Händel hätte sie sicher auch in andere, in jener Saison aufgeführte Werke eingesetzt, aber wir haben keinen Grund anzunehmen, dass er das Experiment je wiederholte. Die Anweisungen zeigen also an, wo die Streicher verstärkt, und nicht, wo sie ver-

mindert werden sollten. In dieser Hinsicht sind die "ripieni" Vermerke im Zusammenhang mit Händels eigenen Aufführungen vor und nach 1749 belanglos, sowie mit andern Aufführungen, die Händels normale Streicherbesetzung benötigten. Für die vorliegende Aufnahme sah man folglich von diesen Anweisungen ab, benutzte sie aber als gelegentliche Richtschnur zur Interpretation.

Übers. DECCA B. Dolan

Analytische Studie, von Christopher Hogwood

Erster Teil

1. Sinfonie *Grave: Allegro moderato*

Charles Jennens, der Librettist des *Messias*, schrieb am 30. August 1745 in einem Brief an einen Freund: "Ich werde Dir eine Sammlung zeigen, *Messias* genannt, die ich Händel gab und hoch schätze, und er hat eine feine Unterhaltung daraus gemacht, obwohl sie bei weitem nicht so gut ist, wie er eigentlich könnte und ich es von ihm erwartet hätte. Mit Schwierigkeiten brachte ich ihn dazu, einige der gröbsten Fehler in der Komposition zu korrigieren, aber er hielt starrköpfig an der Ouvertüre fest, worin sich einige Händels unwürdige, aber noch viel mehr des Messias unwürdige Abschnitte befinden." Burney war mit Jennens' Meinung einverstanden, das Werk sei "trockener und weniger interessant als die übrigen Ouvertüren von Händel". . . . , aber diejenigen Zuhörer, welche von Oratorien etwas verstanden, stellten vielleicht fest, dass der Komponist im *Messias* die französische Form der Ouvertüre erstmals anwandte. Auch hätten sie nach dem Fugenteil ein Menuett, einen Marsch oder eine Gigue erwartet, was Händels normaler Praxis entsprach. An ihrer Stelle aber kündigte er die Prophezeiung mit einem zauberhaften Tonartwechsel nach E-Dur an.

2. *Begleitetes* Rezitativ (Tenor): *Comfort ye my people* (Jes. 40, 1—3)

Im ganzen *Messias* ist dies das komplizierteste aller vom Orchester begleiteten Rezitative. Es ruft eine hoch dramatische Wirkung von prophetischem Versprechen hervor, indem es das Material des Tenors von den Streichern trennt und für die erste Phrase (welche einem Text bewunderswert dienen würde) seinen rein instrumentalen Charakter beibehält. Der erste Einsatz des Tenors ist mit genauer Notation festgelegt; und nur der zweite trägt den Vermerk "ad libitum". Die für die vorliegende Aufnahme verwendete Ausschmückung entnahmen wir der Barrett-Lennard Partitur im Fitzwilliam Museum in Cambridge, und die abschliessenden Akkorde des Rezitativs überschneiden sich mit der vokalen Kadenz. (vid. Winton Dean, *Music and Letters*, 58 (1977), 389—402; Artikel *Rezitative* von A. Hicks)

3. Arie (Tenor): *Ev'ry valley shall be exalted* (Jes. 40, 4)

Im Gegensatz zum Rezitativ verwertet diese Motivarie das Ideal der Materialeinheit. In einem frühen Stadium strich Händel in den anfänglichen und abschliessenden Ritornelli zwei Takte, welche den im Theater oft verwendeten Vogelgesang betonten und den malerischen Effekt der Naturbeschreibungen und der wortgetreuen Behandlung von "crooked" (krumm) und "plain" (eben) steigerten. Die Kadenz stammt aus Anweisungen, die jemand mit Bleistift in Händels Dirigentenpartitur hineingekritzelt hatte.

4. Chor: *And the glory of the Lord* (Jes. 40, 5)

Beim ersten Auftreten des Chores wird seine volle Wirkung durch ein Ritornello geschickt in Schranken gehalten, sowie durch das Zuteilen der ersten gesungenen Phrase an die tiefsten Altstimmen; die Macht von Händels Musik besteht so oft darin, dass er sich den grösstmöglichen Spielraum zur Verstärkung erlaubt. Bemerkenswert ist die von ihm erforderte Elision für "glory of", das er als zwei Silben behandelt, und sein sicherer Sinn für Struktur, mit dem er seine vier Themen einander gegenüberstellt und sie überschneidet.

5. *Begleitetes* Rezitativ (Bass): *Thus said the Lord* (Haggai 2, 6—7)

Durch das ganze Oratorium hindurch erhält die Bassstimme, wo sie auch auftreten möge, eine besonders eindrückliche Begleitung; vor der ersten Aufführung strich Händel vier anfängliche Takte, was die hier aufgenommene Fassung übriglässt.

6. Arie (Sopran 2): *But who may abide the day of his coming?* (Mal. 3, 2)

Einen Ton höher als Händels andere Sopran Version, steht das Foundling Hospital Material in seiner a-Moll Version dieser Arie einzig da. (Ursprünglich komponierte sie Händel in d-Moll für Altstimme.) Um ein Zuhochliegen

der Violinstimme zu vermeiden, schrieb er die Streicherstimmen in beachtlichem Ausmass neu. Auch passte er die Basslinie an, gelegentlich ohne ersichtlichen Grund, wie in der ersten Phrase, die jetzt nicht mehr eine genaue Nachahmung des Violineinsatzes ist.

Ob Händel selbst oder John Christopher Smith dieses neue Arrangement überwachte, ist uns nicht bekannt. Sie ist die einzige, dem 2. Sopran zugeteilte Arie im ersten Teil (Signora Passerini interpretierte die ursprüngliche Foundling Hospital Stimmbücher Version); dieser Sopran singt bis Nr. 36 kein weiteres Solo mehr.

7. Chor: *And he shall purify* (Mal. 3, 3)

Wie verschiedene andere Chöre im *Messias* beruht dieser auf ursprünglich zu italienischen Worten geschriebenem Material; zuerst illustrierte die Koloratur "primavera" (Frühling) im dritten Satz des Duetts *Quel fior che all'alba ride*, was nicht sehr überzeugend mit "purify" (läutern) übereinstimmt.

8. Rezitativ (Alt): *Behold, a virgin shall conceive* (Jes. 7, 14)

9. Arie (Alt) und Chor: *O thou that tellest good tidings to Zion* (Jes. 40, 9)

Viele von Händels erläuternden Einfällen sind direkt bildlich; hier zusätzlich zu dem für die Ohren offensichtlichen "Arise" (Steh auf) schafft er in den von den Violinsechzehnteln veranschaulichten Bergketten Augenmusik.

Als weitere Alternative zur da capo Arie, die er im *Messias* vermeidet, erhöht Händel durch die Entwicklung der Soloarie in einen vollen Chor das Gefühl der Erwartung.

10. *Begleitetes* Rezitativ (Bass): *For behold, darkness shall cover the earth* (Jes. 60, 2—3)

Eine chromatische Figur, um "darkness" (Finsternis) und einfache, wiederholte Noten, um "light" (Licht) anzudeuten, sind weitere Beispiele von Händels knapper Symbolik. Dann beginnt er die darauffolgende Arie mit einer Erweiterung der ersten Figur. In den Foundling Hospital Stimmen spielen die vier Fagotte nur im ersten Tutti und, ohne die Bassstimme zu stören, verleihen sie die notwendige, düstere Färbung.

11. Arie (Bass): *The people that walked in darkness* (Jes. 9, 2)

Die besonders eigensinnige Phrasierung wurde von Händel angegeben, der bezifferte Bass in Jennens' Manuskript jedoch von Jennens selbst erfunden; die das in der Finsternis wandelnde Volk symbolisierende, unsichere melodische Linie wirkt ohne erläuternde Harmonik eindrücklicher. In der Partitur ist die Bratschenstimme mit "all ottava coll basso" bezeichnet, und die unprofessionell modifizierte Stimme in den Foundling Hospital Büchern wurde hier leicht geändert (die Foundling Hospital Stimmen gelangten offensichtlich nie in einer Aufführung zur Anwendung und wurden nicht direkt aus der mit ihnen von Händel vererbten Partitur abgeleitet).

12. Chor: *For unto us a child is born* (Jes. 9, 6)

Mit Ausnahme der Ausrufe "Wonderful, Counsellor" (Wunderbar, Herrlicher) stammt das Material dieses Chores aus einer italienischen Duettkantate: "Nò, di voi non vo' fidarmi", was die eigenwillige, auf "For" (Denn) fallende Betonung erklärt.

13. Pifa (Orchesterzwischenspiel)

Händel bezeichnete diesen Satz "larghetto e mezzo piano". Die Violinen sind in drei Gruppen aufgeteilt (die dritten verdoppeln die ersten eine Oktave tiefer), um diesem ländlichen Intermezzo mit seiner Nachahmung von Hirtendudelsackpfeifern, "pifferi", den ausgiebigsten Klangreichtum zu verleihen. Er änderte die Länge des Stückes verschiedene Male. Zuerst bestand es aus nur elf einleitenden Takten; darauf (vor der ersten Aufführung) fügte Händel dem Autograph eine weitere Manuskriptseite mit Mittelteil und da capo bei (es ist von Interesse, dass auf der Rückseite desselben Blattes ein skizzierter Versuch eines komplizierteren Mittelteils existiert). Die volle da capo Version wurde für die ersten Aufführungen benutzt, jedoch im Jahre 1754 die ursprüngliche kurze Form bevorzugt.

14a. Rezitativ (Sopran 1): *There were shepherds abiding in the field* (Lukas 2, 8)

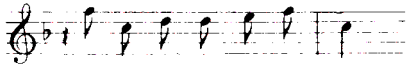
14b. *Begleitetes* Rezitativ (Sopran 1): *And lo, the angel of the Lord came upon them* (Lukas 2, 9)

15. Rezitativ (Sopran 1): *And the angel said unto them* (Lukas 2, 10—11)

16. *Begleitetes* Rezitativ (Sopran 1): *And suddenly there was with the angel* (Lukas 2, 13)

Diese kurze, vier Nummern enthaltende Gruppe, eindeutig angelegt, um die Erwartung der Ankunft des Herrn zu steigern, veranschaulicht im ganzen Werk vielleicht am besten Händels absichtliche Verwendung von sehr kurzen, einfachen *(semplice)* Rezitativen, um in der folgenden Nummer einen

dramatischen Kunstgriff hervorzuheben. Der einfache Gegensatz zwischen den zwei verschiedenen Streicherfigurationen, welche beide ohne das tiefste Bassinstrument und Continuo instrumentiert sind, um in der Handlung die Sphäre der Engel zu betonen, wird durch den Wechsel von *andante* zu *allegro* wirksamer gestaltet. Händels ursprüngliche Vertonung von 14b behandelte "were" (waren) als zwei Silben:



and they we – re sore a — fraid

Dies wurde hier, im Gegensatz zu vielen modernen Lösungen, durch Beibehaltung der melodischen Linie und der Vertonung von "were" mit einer Viertelnote berichtigt.

17. Chor: *Glory to God* (Lukas 2,14)

Händel inszenierte den ersten Trompeteneinsatz mit dem Geschick eines Operngenies. Die Anweisung in den Trompetenstimmen von "da lontano e un poco piano" (wie aus der Ferne und ziemlich leise) lautete ursprünglich "in disparte" (getrennt). Hohe Stimmen und schimmernde Streichersechzehntel verkörpern die Engel im Himmel, tiefere Stimmen mit wiederholten Akkorden (Händels üblicher Kunstgriff, um den Begriff des Friedens darzustellen) deuten die Erde an. Das letzte, von Händel zu *pianissimo* verminderte *decrescendo* ist der abschliessende, opernhafte Pinselstrich, als die Vision allmählich verblasst.

18. Arie (Sopran 1): *Rejoice greatly, O daughter of Zion* (Zach. 9,9-10)

In ihrer ersten Version veranschaulichte diese Arie Händels Fähigkeit, einem Bibeltext zusätzliche Aussagekraft zu verleihen. Obwohl nicht erwähnt wird, dass der Herr der Bräutigam ist, verwendete Händel eine einzelne Violinlinie (das traditionell mit Hochzeiten im Zusammenhang stehende Instrument), welche eine Gigue spielt, den an diesen Festen üblichen Tanz. Diese letztere Feinheit geht natürlich im spätern Wechsel von 12/8-Takt zu Vierertakt verloren, der die italienischen Sechzehntel besser zur Schau stellen soll.

19. Rezitativ (Sopran I): *Then shall the eyes of the blind* (Jes. 35,5-6)

20. Arie (Sopran I): *He shall feed his flock* (Jes. 40,11)

Dies ist eine der am vollständigsten instrumentierten Arien im *Messias*, d.h. sie enthält eine unabhängige Bratschenstimme und das Verdoppeln der Vokalstimmen ist zwischen den ersten und zweiten Violinen geteilt. Händel experimentierte verschiedentlich mit dieser Vertonung. Obwohl er diese Arie ursprünglich für Sopran B-Dur geschrieben hatte (wie sie in der vorliegenden Aufnahme zu hören ist), war sie zuerst ein Altsolo (F-Dur) und später ein von F-Dur nach B-Dur modulierendes Duett. Die ursprüngliche Fassung wurde 1754 wiederhergestellt.

21. Chor: *His yoke is easy, and his burthen is light* (Matt. 11,30)

Hier kehrte Händel zu dem schon in Nr. 7 verwendeten Duett zurück. Die Koloratur auf "easy" (leicht) — ein symbolischer Widerspruch, wenn er überhaupt vorhanden war — illustrierte ursprünglich passender das italienische Wort "ride" (lächelt). Zu beachten ist, dass Händel von den zwei korrekten Schreibarten "burthen" oder "burden" die erste wählte.

Er datierte die Vollendung dieses Teils des *Messias* numerisch und astrologisch: 28. August♀1741. (Das Symbol bedeutet Freitag.)

Zweiter Teil

22. Chor: *Behold the Lamb of God* (Joh. 1, 29)

Abermals, am Anfang einer langen und kumulativen, die Passion darstellenden Nummernfolge schafft Händel grösstmöglichen Spielraum für sich steigernde Intensität. Die Stimmung tragischer Vorahnung erreicht er mit g-Moll und den Rhythmen der traditionellen französischen Ouvertüre, die aber von der unmittelbar danach erwarteten Fuge durch die Solodarstellung des Leidens getrennt wird; und wieder, wie in Nr. 4, setzen die unauffälligen Altstimmen zuerst ein. Der Konflikt zwischen punktierter und unpunktierter Notenschrift (z.B. in Takt 28) weist darauf hin, dass zu Händels Zeiten, wie auch immer ein Stück notiert war, alle Rhythmen dieses Satzes automatisch an das allgemein gültige punktierte Muster angepasst wurden.

23. Arie (Alt): *He was despised* (Jes. 53,3)

Laut der Tradition komponierte Händel diese Arie in Gedanken an Mrs. Cibbers Stimme; zweifellos war bei der ersten Aufführung ihre Interpretation so schön, dass der Reverend Delaney sich spontan von seinem Sitz erhob und ausrief: "Weib, mögen dir für dies deine Sünden alle vergeben sein!" Händel ordnete die Vokalstimme dergestalt an, dass die Streicher selten gleichzeitig spielen; sie besitzt eine Anzahl reiner Solophrasen, was das Gefühl von Trostlosigkeit und Verlassenheit verstärkt. Einzig der eigenartig niedrige Tonhöhenumfang der mittleren Teile, mit ihrer "scourging" (geisselnden) Begleitung, schien laut zeitgenössischen Berichten die Grenzen von Mrs. Cibbers Stimmumfang zu

berühren. Händel verlangte eigens, dass sich die Kadenz dieses Teils nicht mit der Sopranstimme überschneiden sollte. Um für den nächsten Chor dramatischen Schwung zu erhalten, verwendete Händel denselben symbolischen Rhythmus wie in Nr. 23 und geht zur "evil" (das Böse verkörpernde) Tonart f-Moll über.

24. Chor: *Surely he hath borne our griefs* (Jes. 53,4)

25. Chor: *And with his stripes we are healed* (Jes. 53,5)

26. Chor: *All we like sheep have gone astray* (Jes. 53,6)

Diese Szenenfolge ist wahrscheinlich das beste einzelne Beispiel von Händels psychologischem und theatralischem Geschick. Der Zusammenhang der ersten Szene mit der Trostlosigkeit der vorherigen Arie beginnt die Spaltung der Hauptfiguren, Jesus auf der einen, die Menge auf der andern Seite, mit Kunstgriffen wie die *fallende* Leitnote der letzten Tenorphrase, was das Bosheit und Missetat schildernde Bild durch musikalische Verbrechen unterstreicht. Musikanalytisch betrachtet besitzt "And with his stripes" ein oft wiederholtes, durch grosse Intervalle gekennzeichnetes Fugenthema; die Spannung löst sich mit "All we like sheep", bis uns unsere Torheit im abschliessenden, vernichtenden Teil richtig zu Bewusstsein gebracht wird. Dieser ist mit "adagio" bezeichnet, einfach um hervorzuheben, dass die Notenwerte nur Halbe anstatt Sechzehntel sind. Ausser der abschliessenden Anklage stammt das Material dieses letzten Chors aus dem in "For unto us" verwendeten Duett.

27. *Begleitetes* Rezitativ (Tenor): *All they that see him laugh him to scorn* (Psalm 22,8)

In der entfernten und barbarischen Tonart b-Moll macht das rapide Ineinandergreifen der szenischen Kunstgriffe, das Geisselthema, die Musik, welche Gelächter und zynisches Kopfschütteln andeutet, dem Zuhörer die Unmittelbarkeit der Situation bewusst, einem Publikum, das in den vorausgehenden Chornummern eher mit einer unbeteiligten Betrachtung der Passion beschäftigt gewesen war. Die unruhig-abrupt anmutende Bildhaftigkeit dieses Satzes erfordert herb-farbiges Spiel der Streicher, ebenso wie der darauffolgende Chor einen Stilwechsel.

28. Chor: *He trusted in God* (Psalm 22,9)

Das Oratorium enthält nur zwei wirkliche "turba" Chöre (den vorliegenden und nr. 41), welche den Massenszenen der deutschen Passionsmusik nahekommen.

29. *Begleitetes* Rezitativ (Tenor): *Thy rebuke hath broken his heart* (Psalm 69,21)

30. Arie (Tenor): *Behold, and see if there be any sorrow* (Klagelieder 1,12)

31. *Begleitetes* Rezitativ (Sopran I): *He was cut off out of the land of the living* (Jes. 53,8)

32. Arie (Sopran 1): *But thou didst not leave his soul in hell* (Psalm 16,10)

Diese vier kurzen Nummern bilden eine scena, welche Händel normalerweise zwei Solisten zuwies; der Kontrast zwischen der Musik des Entsetzens (mit einer in lediglich achtzehn Takten von As-Dur nach H-Dur gezerrten Harmonik) und der Trostlosigkeit von der "largo e piano" bezeichneten Nr. 30 wird durch den ungewöhnlichen Widerspruch des abschliessenden H-Dur zu dem h-Moll Anfang von Nr. 31 hervorgehoben. In Nr. 32 betont Händel abermals den Sinn des Textes, indem er die typisch aufsteigenden Phrasen der Himmelfahrtsmusik im Orchesterpart verwendet, am umfassendsten im abschliessenden Ritornello, und damit einen subtilen Zusammenhang mit dem Inhalt des folgenden Chors erreicht.

33. Halber Chor und Chor: *Lift up your heads, O ye gates* (Psalm 24,7)

Obwohl dies in der Partitur nicht eigens angegeben ist, zeigen die später gedruckten Textbücher des *Messias* an, dass dieser Chor in der venezianischen Art "a due cori" gesungen wurde; der Alt lieferte den Bass für einen Chor und die oberste Stimme für den andern. Die für die Aussprache der Worte nicht besonders geeigneten punktierten Rhythmen passen jedoch zur Vorstellung der Königswürde. Hinzugefügte Stimmen für die in der Foundling Hospital Aufführung verwendeten Hörner wurden aus Händels Instrumentalversion dieses Chores in seinem *Concerto a due cori* Nr. 2 entnommen; sie setzen ein, als im Takt 33 beide Chöre zusammensingen.

34. Rezitativ (Tenor): *Unto which of the angels said he at any time* (Hebr. 1,5)

35. Chor: *Let all the angels of God worship him* (Hebr. 1,6)

Diese in Augmentation und Diminution stehende Fuge ist so angelegt, um die homophon gehaltene Nr. 33 zu ergänzen. Auf weniger dramatische Art markiert sie den Anfang der Lösung der Spannung, die notwendig ist, wenn das Finale des zweiten Teils die volle, von Händel beabsichtigte Wirkung haben soll.

36. Arie (Sopran 2): *Thou art gone up on high* (Psalm 68,19)

Als eine der meistbearbeiteten Arien des gesamten Oratoriums wurde diese Nummer damals dem Bass, Alt und Sopran zugeteilt, und in der Foundling Hospital Version tritt der 2. Sopran in diesem Teil nur diesmal auf. Die Symbolik der absteigenden Tonleitern, welche "gifts for men" (Gnade für uns) bringen, beantwortet die aufsteigende Phrase von "Thou art gone up high" (Du fuhrest in die Höh').

37. Chor: *The Lord gave the word* (Psalm 68,12)

Mit der für ihn typischen Knappheit schildert Händel den Anfang der Verbreitung des Evangeliums, welcher den Gegensatz zwischen der Schlichtheit von Gottes Wort und der von den Sechzehnteln veranschaulichten Geschäftigkeit der Prediger verkörpert.

38. Arie (Sopran 1): *How beautiful are the feet* (Römer 10,15)

Anlässlich der ersten Aufführung des *Messias* in Dublin vollzog Händel hier bei den Worten "Break forth into joy" (Freut euch) eine von einem Chor gefolgte Vertonung für Sopran und Altduett, wahrscheinlich mit dem Ziel, die im vorhergehenden Chor angedeutete Massenszene zu verlängern. Jedoch entsprach dies nicht seiner eigentlichen Absicht, und der erste Teil seiner ursprünglichen Solosopran Vertonung wurde wahrscheinlich für die 1745er Reprise wiederhergestellt, wo sie als Übergang in die neue Chorvertonung von "Their sound is gone out" diente. Mit einer friedlichen, über der Vokalstimme ausgedehnte Noten spielenden Violinlinie kehrt dieser vom Solosopran gesungene Siciliano zu der ländlichen Atmosphäre zurück, die seit einiger Zeit gefehlt hat.

39. Chor: *Their sound is gone out* (Römer 10, 18)

Der absichtliche Stimmungsgegensatz zwischen dieser und der letzten Nummer bereitet auf das kommende Drama vor. An diesem Punkt der Handlung ist wieder die Kürze Händels Ziel, und geschickt stellt er die Wortmalerei der bis "to the ends of the earth", an alle Enden der Welt gehenden Tonleitern der Fanfarenfigur von "Their sound is gone out" gegenüber. Für diese Nummer, dem einzigen Chor, den er nach den Dubliner Aufführungen hinzufügte, schrieb er die Oboenstimmen selbst, anstatt dass sie ein Kopist aus seinen Streicherstimmen ableitete.

40. Arie (Bass): *Why do the nations so furiously rage together?* (Psalm 2, 1—2)

Händel, der Opernkomponist, zeigt sich am deutlichsten in diesem charakteristischen Modell einer Wutarie, einer Verknüpfung von vokaler Bravura und heftigen Streichersechzehnteln. Im Interesse der Kontinuität verminderte er jedoch die ursprüngliche Version von 96 auf 45 Takte, indem er die letzte Zeile des Textes als Rezitativ vertonte, das "attacca", unmittelbar in den folgenden Chor übergeht. Durchaus liegt es im Bereich des Möglichen, dass die Unzulänglichkeit des ersten Solisten in Dublin, Mr. Hill, diese kurze Version zur Folge hatte; wie dem auch gewesen sein mag, zog Händel einer Darbietung, welche die Entwicklung des Dramas aufgehalten hätte, die Dramatik eines Rezitativs vor.

41. Chor: *Let us break their bonds asunder* (Psalm 2, 3)

Als Fortsetzung des Textes der vorausgehenden (unterbrochenen) Arie verkörpert dieser Chor ein weiteres, uns von Bachs Passionen her so vertrautes Auftreten der Menge. Zwei ausgeprägte, charaktervolle Fugenthemen steigern die Ruhelosigkeit der Stimmung, ebenso wie die knapp aufeinanderfolgenden Einsätze der Engführung.

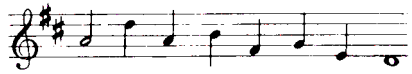
42. Rezitativ (Tenor): *He that dwelleth in heaven* (Psalm 2, 4)

43. Arie (Tenor): *Thou shalt break them* (Psalm 2, 9)

Die eigenartig chromatische Basslinie fügt dem opernhaft abrupten Charakter der lebhaften Deklamation des Tenors und der spöttisch klingenden obligaten Violine einen düsteren Ton hinzu; an diesem Punkt des Dramas ist die Schöpfung geballter Energie das Hauptziel.

44. Chor: *Hallelujah* (Offenbarung 19, 6; 11, 15; 19, 16)

Händel handhabt die Entladung der gespeicherten Energie auf wirksamste Art. Zuerst erklingt die verhältnismässig leicht instrumentierte Orchestereinleitung, darauf die Ankündigung zweier seiner drei musikalischen Motive, bevor die Trompeten, die bis anhin geschwiegen haben, endlich einsetzen. Bei den Worten "and He shall reign for ever and ever" (und er wird herrschen von Ewigkeit zu Ewigkeit) lehnt sich das dritte musikalische Element auch eng an den protestantischen Choral "Wachet auf" an, wovon schon in "Let all the angels of God" Anklänge zu hören waren.



Wie bei allen barocken Vertonungen dieses Textes wird das Wort "Hallelujah" auf derjenigen Silbe betont, die sich von allen vier musikalisch am besten eignet; um dem Dilemma der Betonung aus dem Wege zu gehen, nannte man im achtzehnten Jahrhundert den Chor einfach "For the Lord Omnipotent reigneth" (denn Gott, der Herr, regieret allmächtig). Die anscheinend unnötige englische Tradition des Stehens während der Nr. 43 entstand wahrscheinlich im Laufe einer der drei Londoner Aufführungen im Jahre 1743, als sich König Georg II. bei diesem Chor von seinem Sitz erhob; diese Tradition wurde auch für den "Dead March" in *Saul* und später für die englische Nationalhymne übernommen.

Das Vollendungsdatum dieses Teils, welches Händel im Autograph eintrug, war: "Fin [?] ⊙[Sunday] Septemb'. 6. 1741".

Dritter Teil

45. Arie (Sopran): *I know that my redeemer liveth* (Hiob 19, 25—26)

Diese Vorbereitung auf die Erlösung, eine der wenigen nie revidierten Arien, vermittelt eher eine Stimmung der Gewissheit als der Ewartung, welche die Anfänge vom ersten und zweiten Teil bewirkt hatten. Es ist interessant, dass die punktierten, die Idee der Unsterblichkeit begleitenden Rhythmen genau diejenigen sind, welche vor vielen Jahren die Metamorphose des Helden in *Acis und Galatea* ummalten.

Händels manchmal eigenartige Prosodie wurde durch die ganze Arie hin beibehalten.

46. Chor: *Since by man came death* (I Kor. 15, 21—22)

Die Tradition, die *grave* Teile dieses Satzes von halben Chören singen zu lassen, entstand wahrscheinlich bei der Händel Erinnerungsfeier im Jahre 1784, wo sie laut Burney "von drei der besten Sänger jeder Stimmart aufgeführt wurden". Fürwahr ist Händels Gegensatz zwischen langsamem, unbegleitetem Gesang und schnelleren Chorteilen mit Orchesterhintergrund genügend dramatisch und braucht keinen weiteren Schmuck.

47. *Begleitetes* Rezitativ (Bass): *Behold, I tell you a mystery* (I Kor. 15, 51—52)

48. Arie (Bass): *The trumpet shall sound* (I Kor. 15, 52—53)

Im für ihn unverkennbaren, kumulativen Stil deutet Händel die Idee einer Fanfare zuerst in der Streicherbegleitung des Rezitativs an, bevor er unsere Erwartung mit dem Solo der Trompete erfüllt, dem einzigen wirklichen Instrumentalsolo im ganzen Oratorium. Trotz des militärischen Charakters des Textes widersteht Händel der Versuchung, einen Marsch zu schreiben, und schenkt uns dafür eine im Dreiertakt stehende "Pomposo, ma non allegro" bezeichnete Vertonung; in der Tat stehen alle Arien in diesem Teil des Werkes — um die Herrlichkeit der Heiligen Dreieinigkeit zu symbolisieren? — im Dreiertakt. Ursprünglich war dies eine gewöhnliche da capo Arie gewesen, die nach dem Mittelteil des ersten Ritornello zurückkehrt; erst später verkürzte Händel die Rückreise zu *Dal Segno*, zweifellos, weil die physische Ausdauer des Trompeters an diesem Punkt langsam am Abnehmen war. Weder er noch einer seiner Kopisten fand es nötig, die eigensinnige Vertonung des Wortes "incorruptible" (unverweslich) zu berichtigen, wo er darauf besteht, die vorletzte Silbe zu betonen; diese Behandlung wurde beibehalten, was so die übliche Veränderung von Händels rhythmischem Muster verhütete. Der absichtliche Widerspruch zwischen den Worten "we shall be changed" (wir werden verwandelt werden) und der dafür verwendeten, sich wiederholenden und gleichbleibenden Phrase, die aus drei Noten besteht, stimmt nachdenklich. Könnte William Shenstone an solche Augenblicke gedacht haben, als er schrieb, der *Messias* sei "des besten Komponisten beste Komposition. Dennoch kommt es mir vor, als könnte ich darin gewisse Stellen sehen, worin Händels Urteil ihn im Stich gelassen hat, wo die Musik den Worten nicht entspricht oder sogar zu ihnen im Widerspruch steht"?

49. Rezitativ (Alt): *Then shall be brought to pass* (I Kor. 15, 54)

50. Duett (Alt, Tenor): *O death, where is thy sting?* (I Kor. 15, 55—56)

51. Chor: *But thanks be to God* (I Kor. 15, 57)

"O death where is thy sting?", das einzige Duett in den späteren *Messias* Versionen, ist eine einfache Entlehnung aus der italienischen Duett-Kantate "Se tu non lasci amore", welche Händel mit der Zeit durch einen einfachen

Schnitt von 41 auf 24 Takte kürzte. Folglich überrascht es nicht, dass die Musik dem Gefühl der biblischen Worte nicht entspricht. Musikalisch aber verleiht der unerwartete Übergang zu einer Choralversion desselben Materials über einer fortlaufenden *andante* Basslinie die für den Fortgang des Dramas notwendige Grundlage.

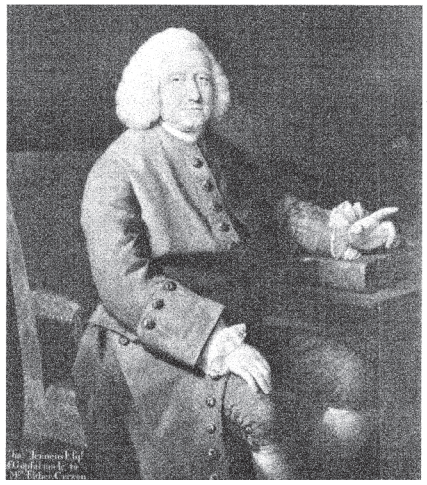
52. Arie (Sopran 2): *If God be for us* (Römer 8, 31, 33—34)

Obwohl diese Arie bei der ersten Aufführung von Mrs. Cibber in c-Moll gesungen wurde, gelangt sie, wie in der vorliegenden Aufnahme, eigentlich öfter in ihrer ursprünglichen Sopranversion zur Aufführung. Trotz des anscheinend unpersönlichen Ritornellostils zitiert Händel aus dem Choral "Aus tiefer Not" für die Worte "who makes intercession for us" (der für uns eintritt), und, für "the day of his coming" (den Tag seines Kommens), scheint er auf Nr. 6 zurückzugreifen, diesmal in der zuversichtlichen Phrase "who can be against us?" (wer ist dann wider uns?). Die sich besser behauptende Prosodie steht im Foundling Hospital Vokalstimmbuch.

53. Chor: *Worthy is the Lamb that was slain* (Offenbarung 5, 9, 12—14)

Diese abschliessende Dreifaltigkeit der Chöre, das Gegenstück zu den drei den zweiten Teil eröffnenden Nummern, vereint abermals das Gefühls- mit dem Verstandesmässigen, das Homophonische mit dem Kontrapunktischen auf täuschend leichte Art; nichts ist mühsamer als übertriebenes, mit widerstrebendem Abschied verknüpftes Jubilieren. Händels erster Teil enthält zwei gegensätzliche, abwechselnd verwendete Ideen (die er schon für "Since by man" so erfolgreich gefunden hatte); die absteigenden Tonleitern veranschaulichen die zweite Idee, die Übergabe von Macht, Weisheit, Reichtümern usw. an die Menschen in besonders barocker Ausdrucksart, als sie die Gaben hinab ins Gefilde der Menschen tragen, wo dann irdische Bässe den Gesang von "Blessing and honour" (Segen und Ehre) übernehmen. Das sehr offene Stimmengeflecht dieser Fuge, mit den weit auseinander liegenden Einsätzen des in wiederholten Noten stehenden Themas und dem späten Trompeteneinsatz macht es zum vollkommenen Gegensatz zu dem abschliessenden "Amen", einer von täuschender Einfachheit gekennzeichneten Konstruktion. Aus sich jetzt im Fitzwilliam befindlichen Skizzen wissen wir, dass Händel angestrengt arbeitete, um aus seiner Reihe von Engführungen die besten Wirkungen zu erzielen. Die Vision des abschliessenden Höhepunktes wird von einer choralartigen Exposition unterstützt, welche die Violinen in einer höhern Lage spielen (und kann durch einen gedämpften Chorbeginn verstärkt werden). Der Einsatz der Trompeten hebt die abschliessende Eroberung des Himmels hervor, welche Burney mit der Begeisterung eines Kenners der technischen Aspekte beschrieb: "Das Thema ist geteilt, unterteilt, umgekehrt, mit Kontersubjekten bereichert, und muss vielen erfinderischen und latenten Absichten von Harmonik, Melodik und Imitation dienen."

Am Anfang der Partitur hatte Händel geschrieben: "𝄢 [Saturday] angefangen den 22. August 1741". Nach dem letzten Chor verzeichnete er: "S. D. G. Fine dell'Oratorio G. F. Händel 𝄢 Septemb'. 12. 1741".



Charles Jennens, 1750 by Thomas Hudson
(Gerald Coke Collection)

Christopher Hogwood and Simon Preston,
Handel's *Messiah* sessions
Photo: Decca

Das untenstehende Libretto entspricht den im Zusammenhang mit Händels eigener Aufführung des *Messias* in Covent Garden veröffentlichten Textbüchern, die Angabe der Bibelhinweise und Stimmlagen ausgenommen. Orthographie und Grossbuchstaben sind der modernen Praxis angepasst. Die Zitate, die dem Werk als Einleitung dienen, wurden von Jennens für die Uraufführung in Dublin ausgesucht und sind in den Textbüchern sämtlicher vom Komponisten geleiteten Aufführungen gedruckt. "Majora canamus" (Lasst uns Grösseres besingen) ist eine einschlägige Anspielung auf Vergils vierte Ekloge, die stellenweise wie ein Echo des Propheten Jesaja anmutet und häufig als Vorhersagung der Ankunft Christi betrachtet wurde. Die Zitate aus den Briefen an Timotheus und die Kolosser verkörpern die Substanz des Oratoriums.

MAJORA CANAMUS Vergil, 4. Ekloge

Und kündlichgross ist das gottselige Geheimnis: Gott ist offenbaret im Fleisch, gerechtfertiget im Geist, erschienen den Engeln, geprediget den Heiden, geglaubet von der Welt, aufgenommen in die Herrlichkeit.

1. Timotheus, 3, 16

In welchem verborgen liegen alle Schätze der Weisheit und der Erkenntnis.

Kolosser 2, 3

The libretto following is set out in the style of the word-books issued in conjunction with Handel's Covent Garden performance of *Messiah*, except that scriptural references and indications of the voices used for the solos have been added. Spelling and capitalization have been modernized. The preliminary quotations were supplied by Jennens for the first performance at Dublin and appear on all the word-books for Handel's performances. 'Majora canamus' ('Let us sing of greater things') is an appropriate reminder of Virgil's Fourth Pastoral, certain lines of which appear to echo the prophecies of Isaiah and were often held to be a precognition of the coming of Christ. The verses from I Timothy and Colossians summarize the theme of the whole oratorio.

MAJORA CANAMUS Virgil, Eclogue, IV

And without controversy, great is the mystery of Godliness: God was manifested in the flesh, justified by the Spirit, seen of angels, preached among the Gentiles, believed on in the world, received up in glory.

I Timothy III, 16

In whom are hid all the treasures of wisdom and knowledge.

Colossians II, 3

Le livret qui suit est présenté à la manière des "word-books", c'est-à-dire des brochures contenant le livret qui furent publiées et distribuées à l'occasion des concerts du *Messie* à Covent Garden Theatre. Nous n'avons ajouté que les références bibliques et les indications des voix requises dans les solos. L'orthographe a été modernisée. Charles Jennens avait fourni les citations préliminaires pour les premières de Dublin et elles furent reproduites sur toutes les brochures des concerts de Haendel. "Majora canamus" (Chantons de plus grands faits) vient à propos nous rappeler la quatrième Eglogue de Virgile dont certaines lignes furent interprétées comme la préfiguration païenne des prophéties d'Isaïe, pressentant la venue du Christ. Les versets de la première Epitre à Timothée et de l'Epitre aux Colossiens résument le thème de tout l'oratorio.

MAJORA CANAMUS Virgile, Eglogue IV

Et, de l'aveu de tous, il est grand le mystère de la piété: Dieu a été manifesté dans la chair, justifié dans l'Esprit, vu des anges, prêché parmi les païens, cru dans le monde, enlevé dans la gloire.

I Timothée III, 16

Où sont cachés tous les trésors de la sagesse et de la science.

Colossiens II, 3

ERSTER TEIL

[1] **SINFONY**

[2] **ACCOMPAGNATO-REZITATIV** (Tenor)
Tröstet, tröstet mein Volk! spricht euer Gott; Redet mit Jerusalem freundlich, und prediget ihr, dass ihre Ritterschaft ein Ende hat, denn ihre Missetat ist vergeben.
Es ist eine Stimme eines Predigers in der Wüste: Bereitet dem Herrn den Weg, macht auf dem Gefilde eine ebene Bahn unserm Gott.
Jesaja 40, 1-3

ARIE (Tenor)
Alle Tale sollen erhöhet werden, und alle Berge und Hügel sollen geniedriget werden, und was ungleich ist, soll eben, und was höckericht ist, soll schlicht werden.
Jesaja 40, 4

[3] **CHOR**
Denn die Herrlichkeit des Herrn soll offenbart werden, und alles Fleisch miteinander wird es sehen. Denn des Herrn Mund hat's geredet.
Jesaja 40, 5

[4] **ACCOMPAGNATO-REZITATIV** (Bass)
Denn so spricht der Herr Zebaoth: Es ist noch ein kleines dahin, dass Ich Himmel und Erde, das Meer und das Trockne bewegen werde. Ja, alle Heiden will ich bewegen. Da soll dann kommen aller Heiden Bestes.
Haggai 2, 6. 7
Und bald wird kommen zu seinem Tempel der Herr, den ihr sucht; und der Engel des Bunds, des ihr begehrt, siehe, er kommt! spricht der Herr Zebaoth.
Maleachi 3, 1

PART I

SINFONY

RECITATIVE, *accompanied* (Tenor)
Comfort ye, comfort ye my people, saith your God; speak ye comfortably to Jerusalem, and cry unto her, that her warfare is accomplished, that her iniquity is pardoned.
The voice of him that crieth in the wilderness: prepare ye the way of the Lord, make straight in the desert a highway for our God.
Isaiah XL, 1-3

SONG (Tenor)
Every valley shall be exalted, and every mountain and hill made low: the crooked straight and the rough places plain.
Isaiah XL, 4

CHORUS
And the glory of the Lord shall be revealed, and all flesh shall see it together: for the mouth of the Lord hath spoken it.
Isaiah XL, 5

RECITATIVE, *accompanied* (Bass)
Thus saith the Lord of hosts: yet once a little while, and I will shake the heavens and the earth, the sea and the dry land, and I will shake all nations, and the desire of the nations shall come.
Haggai II, 6, 7
The Lord whom ye seek, shall suddenly come to his temple, e'en the messenger of the covenant whom ye delight in, behold, he shall come, saith the Lord of hosts.
Malachi III, 1

PREMIERE PARTIE

SINFONY

RÉCITATIF, *accompagné* (ténor)
Consolez, consolez mon peuple, dit votre Dieu; rassurez Jérusalem et criez-lui que son combat a pris fin, que son péché est pardonné.

La voix de celui qui crie dans le désert: préparez la voie du Seigneur, tracez droit dans le désert la route de notre Dieu.
Isaïe XL, 1-3

AIR (ténor)
Toute vallée sera élevée, toute montagne et toute colline seront abaissées; le tortueux sera redressé et le rugueux aplani.
Isaïe XL, 4

CHOEUR
Alors la gloire du Seigneur se révélera et toute chair ensemble la verra; car la bouche du Seigneur a parlé.
Isaïe XL, 5

RÉCITATIF, *accompagné* (basse)
Ainsi parle le Seigneur des armées: Encore un peu de temps et j'ébranlerai le ciel et la terre, la mer et le sol ferme. J'ébranlerai toutes les nations, pour qu'affluent les délices de toutes les nations.
Aggée, II, 6, 7
Et soudain entrera dans son temple le Seigneur que vous cherchez, et l'ange de l'alliance que vous désirez, le voici qui vient, dit le Seigneur des armées.
Malachie, III, 1

ARIE (2. Sopran)
Wer wird aber den Tag seiner Zukunft erleiden mögen? und wer wird bestehen, wenn er wird erscheinen? Denn er ist wie das Feuer eines Goldschmieds.

Maleachi 3, 2

5 **CHOR**
Er wird die Kinder Levi reinigen, dann werden sie dem Herrn Speisopfer bringen in Gerechtigkeit.

Maleachi 3, 3

6 **SECCO-REZITATIV** (Alt)
Siehe, eine Jungfrau ist schwanger, und wird einen Sohn gebären, den wird sie heissen Immanuel: GOTT MIT UNS.

Jesaja 7, 14

ARIE (Alt) **UND CHOR**
Zion, du Predigerin, steig auf einen hohen Berg; Jerusalem, du Predigerin, heb deine Stimme auf mit Macht, heb auf und fürchte dich nicht; sage den Städten Judas: Siehe, da ist euer Gott!

Jesaja 40, 9

Mache dich auf, werde licht; denn dein Licht kommt, und die Herrlichkeit des Herrn gehet auf über dir!

Jesaja 60, 1

7 **ACCOMPAGNATO-REZITATIV** (Bass)
Denn siehe, Finsternis bedeckt das Erdreich, und Dunkel die Völker; aber über dir gehet auf der Herr, und seine Herrlichkeit erscheinet über dir. Und die Heiden werden in deinem Licht wandeln, und die Könige im Glanz, der über dir aufgeht.

Jesaja 60, 2.3.

SONG (Soprano 2)
But who may abide the day of his coming? And who shall stand when he appeareth? For he is like a refiner's fire.

Malachi III, 2

CHORUS
And he shall purify the sons of Levi, that they may offer unto the Lord an offering in righteousness.

Malachi III, 3

RECITATIVE (Alto)
Behold, a virgin shall conceive, and bear a son, and shall call his name Emmanuel: GOD WITH US.

Isaiah VII, 14

SONG (Alto) **AND CHORUS**
O thou that tellest good tidings to Zion, get thee up into the high mountain; O thou that tellest good tidings to Jerusalem, lift up thy voice with strength; lift it up, be not afraid; say unto the cities of Judah: behold your God.

Isaiah XL, 9

Arise, shine, for thy light is come, and the glory of the Lord is risen above thee.

Isaiah LX, 1

RECITATIVE, *accompanied* (Bass)
For behold, darkness shall cover the earth, and gross darkness the people: but the Lord shall arise upon thee, and his glory shall be seen upon thee. And the Gentiles shall come to thy light, and kings to the brightness of thy rising.

Isaiah LX, 2, 3

AIR (seconde soprano)
Qui soutiendra le jour de son arrivée? Qui se tiendra droit quand il paraîtra? Car il est comme le feu du fondeur.

Malachie, III, 2

CHOEUR
Et il purifiera les fils de Lévi, pour qu'ils présentent au Seigneur une oblation suivant la justice.

Malachie III, 3

RÉCITATIF (contralto)
Voici qu'une vierge concevra et enfantera un fils et elle le nommera Emmanuel, c'est-à-dire Dieu avec nous.

Isaïe VII, 14

AIR (contralto) **ET CHOEUR**
O toi qui apportes la bonne nouvelle à Sion, monte sur la haute montagne; ô toi qui apportes la bonne nouvelle à Jérusalem, élève ta voix avec force; élève-la sans crainte; dis aux villes de Juda: voici votre Dieu.

Isaïe XL, 9

Debout, rayonne, car voici ta lumière, et la gloire du Seigneur se lève sur toi.

Isaïe LX, 1

RÉCITATIF, *accompagné* (basse)
Les ténèbres s'étendront sur la terre et l'obscurité sur le peuple; sur toi se lèvera le Seigneur, et sa gloire se montrera au-dessus de toi. Les nations viendront à ta lumière et les rois à ton éclat naissant.

Isaïe LX, 2, 3

ARIE (Bass)
Das Volk, so im Finstern wandelt, siehet ein grosses Licht, und über die da wohnen im finstern Lande, scheinet es helle.

Jesaja 9, 1(2)

8 **CHOR**
Denn uns ist ein Kind geboren, ein Sohn ist uns gegeben, und die Herrschaft ist auf seiner Schulter, und er heisst Wunderbar, Rat, Kraft, Held, Ewig-Vater, Friedefürst.

Jesaja 9, 5(6)

9 **PIFA**

10 **SECCO-REZITATIV** (1. Sopran)
Und es waren Hirten in derselbigen Gegend auf dem Felde bei den Hürden, die hüteten des Nachts ihrer Herde.

Lukas 2, 8

ACCOMPAGNATO-REZITATIV (1. Sopran)
Und siehe, des Herrn Engel trat zu ihnen, und die Klarheit des Herrn leuchtete um sie; und sie fürchteten sich sehr.

Lukas 2, 9

SECCO-REZITATIVE (1. Sopran)
Und der Engel sprach zu ihnen: Fürchtet euch nicht; siehe, ich verkündige euch grosse Freude, die allem Volk widerfahren wird; denn euch ist heute der Heiland geboren, welcher ist Christus, der Herr, in der Stadt Davids.

Lukas 2, 10.11

SONG (Bass)
The people that walked in darkness have seen a great light, and they that dwelll in the land of the shadow of death, upon them hath the light shined.

Isaiah IX, 2

CHORUS
For unto us a child is born, unto us a son is given, and the governmnt shall be upon his shoulder, and his name shall be called Wonderful, Counsellor, the mighty God, the everlasting Father, the Prince of Peace.

Isaiah IX, 6

PIFA

RECITATIVE (Soprano 1)
There were shepherds, abiding in the field, keeping watch over their flock by night.

Luke II, 8

RECITATIVE, *accompanied* (Soprano 1)
And lo, the angel of the Lord came upon them, and the glory of the Lord shone round about them, and they were sore afraid.

Luke II, 9

RECITATIVE (Soprano 1)
And the angel said unto them, fear not, for behold, I bring you good tidings of great joy, which shall be to all people: for unto you is born this day in the city of David a Saviour, which is Christ the Lord.

Luke II, 10, 11

AIR (basse)
Le peuple qui marchait dans les ténèbres a vu une grande lumière et la lumière a lui sur ceux qui habitaient au pays de l'ombre de la mort.

Isaïe IX, 2

CHOEUR
Car un enfant nous est né, un fils nous est donné, et l'empire est posé sur ses épaules, et son nom sera Merveilleux, Conseiller, Dieu fort, le Père éternel, le Prince de la Paix.

Isaïe IX, 5

PIFA

RÉCITATIF (première soprano)
Il y avait dans les champs des bergers gardant leur troupeau la nuit.

Luc II, 8

RÉCITATIF, *accompagné* (première soprano)
Et l'ange du Seigneur se montra à eux et la gloire du Seigneur les enveloppa de sa lumière et ils furent saisis d'une grande frayeur.

Luc II, 9

RÉCITATIF (première soprano)
Et l'ange leur dit, ne craignez point car voici que je vous annonce une grande joie qui réjouira tout le peuple. Aujourd'hui dans la cité de David, un Sauveur vous est né qui est le Christ, le Seigneur.

Luc II, 10, 11

ACCOMPAGNATO-REZITATIV (1. Sopran)
Und alsbald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerscharen, die lobten Gott und sprachen:
Lukas 2,13

CHOR
Ehre sei Gott in der Höhe, und Friede auf Erden, und den Menschen ein Wohlgefallen.
Lukas 2,14

11 **ARIE** (1. Sopran)
Aber du, Tochter Zion, freue dich sehr, und du, Tochter Jerusalem, jauchze; siehe, dein König kommt zu dir, ein Gerechter. Denn er wird Frieden lehren unter den Heiden.
Sacharja 9,9.10

12 **SECCO-REZITATIV** (1. Sopran)
Alsdann werden der Blinden Augen aufgetan werden, und der Tauben Ohren werden geöffnet werden; alsdann werden die Lahmen löcken wie ein Hirsch, und der Stummen Zunge wird Lob sagen.
Jesaja 35,5.6

ARIE (1. Sopran)
Er wird seine Herde weiden wie ein Hirte; er wird die Lämmer in seine Arme sammeln, und in seinem Busen tragen, und die Schafmütter führen.
Jesaja 40,11
Kommt her zu ihm alle, die ihr mühselig und beladen seid, er will euch erquicken. Nehmt auf euch sein Joch und lernet von ihm; denn er ist sanftmütig und von Herzen demütig; so werdet ihr Ruhe finden für eure Seelen.
Matthäus 11,28.29

RECITATIVE, *accompanied* (Soprano 1)
And suddenly there was with the angel a multitude of the heavenly host, praising God, and saying:
Luke II, 13

CHORUS
Glory to God in the highest, and peace on earth, good will towards men.
Luke II, 14

SONG (Soprano 1)
Rejoice greatly, O daughter of Zion, shout, O daughter of Jerusalem, behold, thy king cometh unto thee. He is the righteous Saviour and he shall speak peace unto the heathen.
Zechariah IX, 9,10

RECITATIVE (Soprano 1)
Then shall the eyes of the blind be opened, and the ears of the deaf unstopped; then shall the lame man leap as a hart, and the tongue of the dumb shall sing.
Isaiah XXXV, 5,6

SONG (Soprano 1)
He shall feed his flock like a shepherd: and he shall gather the lambs with his arm, and carry them in his bosom, and gently lead those that are with young.
Isaiah XL, 11
Come unto him all ye that labour, that are heavy laden, and he will give you rest. Take his yoke upon you, and learn of him, for he is meek and lowly of heart, and ye shall find rest unto your souls.
Matthew XI, 28,29

RÉCITATIF, *accompagné* (première soprano)
Et soudain se joignait à l'ange une multitude de l'armée céleste, louant Dieu, et disant:
Luc II, 13

CHOEUR
Gloire à Dieu au plus haut des cieux, et paix sur la terre, bonne volonté aux hommes.
Luc II, 14

AIR (première soprano)
Exulte, ô fille de Sion, pousse des cris de joie, ô fille de Jérusalem; voici que ton roi vient à toi. Il est le juste, le sauveur, et il proclamera la paix chez les païens.
Zacharie IX, 9,10

RÉCITATIF (première soprano)
Alors les yeux des aveugles verront et les oreilles des sourds entendront; le boiteux bondira comme un cerf et la langue du muet clamera sa joie.
Isaïe XXXV, 5,6

AIR (première soprano)
Comme un berger il paîtra son troupeau, il prendra les agneaux dans ses bras, les mettra sur son sein, il mènera les brebis mères.
Isaïe XL, 11
Venez à lui, vous tous qui êtes las et accablés par le fardeau, et il vous soulagera. Prenez sur vous son joug et écoutez son enseignement, car il est doux et humble de coeur, et vous trouverez le repos de vos âmes.
Matthieu XI, 28,29

13 **CHOR**
Denn sein Joch ist sanft, und seine Last ist leicht.
Matthäus 11, 30

ZWEITER TEIL

14 **CHOR**
Siehe, das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt.
Johannes, 1, 29

15 **ARIE** (Alt)
Er war der Allerverachtetste und Unwerteste, voller Schmerzen und Krankheit.
Jesaja 53, 3

Er hielt seinen Rücken dar denen, die ihn schlugen, und seine Wangen denen, die ihn rauften; sein Angesicht verbarg er nicht vor Schmach und Speichel.
Jesaja 50, 6

16 **CHOR**
Fürwahr, er trug unsre Krankheit, und lud auf sich unsre Schmerzen. Er ist um unsrer Missetat willen verwundet, und um unsrer Sünde willen zerschlagen. Die Strafe liegt auf ihm, auf dass wir Frieden hätten.
Und durch seine Wunden sind wir geheilet.
Jesaja 53, 4. 5

17 **CHOR**
Wir gingen alle in der Irre wie Schafe, ein jeglicher sah auf seinen Weg. Doch der Herr warf unser aller Sünde auf ihn.
Jesaja 53, 6

CHORUS
His yoke is easy and his burden is light.
Matthew XI, 30

PART II

CHORUS
Behold the Lamb of God, that taketh away the sin of the world.
John, I, 29

SONG (Alto)
He was despised and rejected of men, a man of sorrows and acquainted with grief.
Isaiah LIII, 3

He gave his back to the smiters, and his cheeks to them that plucked off the hair; he hid not his face from shame and spitting.
Isaiah L, 6

CHORUS
Surely he hath borne our griefs and carried our sorrows: he was wounded for our transgressions, he was bruised for our iniquities, the chastisement of our peace was upon him.
And with his stripes we are healed.
Isaiah LIII, 4, 5,

CHORUS
All we like sheep have gone astray, we have turned every one to his own way. And the Lord hath laid on him the iniquity of us all.
Isaiah LIII, 6

CHOEUR
Son joug est aisé et son fardeau léger.
Matthieu XI, 30

DEUXIEME PARTIE

CHOEUR
Voici l'Agneau de Dieu, qui ôte le péché du monde.
Jean I, 29

AIR (contralto)
Il est l'objet du mépris des hommes, le rebut de l'humanité, homme de douleur connaissant la souffrance.
Isaïe LIII, 3
Il a tendu le dos à ceux qui le frappaient, les joues à ceux qui lui arrachaient le poil; il n'a pas soustrait sa face aux outrages et aux crachats.
Isaïe L, 6

CHOEUR
C'étaient nos souffrances qu'il portait et nos douleurs dont il était chargé; il a été percé pour nos péchés, meurtri pour nos crimes; le châtiment de notre paix est sur lui.
Et par ses plaies nous sommes guéris.
Isaïe LIII, 4, 5

CHOEUR
Et comme des brebis nous avons erré, chacun suivant son propre chemin. Et le Seigneur a fait reposer sur lui l'iniquité de nous tous.
Isaïe LIII, 6

18 **ACCOMPAGNATO-REZITATIV** (Tenor)
Alle, die ihn sehen, spotten sein, sperren das Maul auf und schütteln den Kopf:
Psalm 22,7

CHOR
Er klage es dem Herrn, der helfe ihm aus und errette ihn, hat er Lust zu ihm.
Psalm 22,8

19 **ACCOMPAGNATO-REZITATIV** (Tenor)
Die Schmach bricht ihm sein Herz und kränket ihn. Er wartet, ob's niemand jammere, aber da ist niemand; und auf Tröster, aber er findet keine.
Psalm 69,21

ARIE (Tenor)
Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei wie sein Schmerz.
Klaglieder 1,12

ACCOMPAGNATO-REZITATIV (1. Sopran)
Denn er ist aus dem Lande der Lebendigen weggerissen, da er um die Missetat meines Volkes geplagt war.
Jesaja 53,8

20 **ARIE** (1. Sopran)
Denn du wirst seine Seele nicht in der Hölle lassen, und nicht zugeben, dass dein Heiliger verwese.
Psalm 16,10

RECITATIVE, *accompanied* (Tenor)
All they that see him laugh him to scorn: they shoot out their lips, and shake their heads, saying:
Psalm XXII,7

CHORUS
He trusted in God that he would deliver him: let him deliver him, if he delight in him.
Psalm XXII,8

RECITATIVE, *accompanied* (Tenor)
Thy rebuke hath broken his heart, he is full of heaviness: he looked for some to have pity on him, but there was no man, neither found he any, to comfort him.
Psalm LXIX,20

SONG (Tenor)
Behold and see if there be any sorrow like unto his sorrow.
Lamentations I,12

RECITATIVE, *accompanied* (Soprano 1)
He was cut off out of the land of the living, for the transgression of thy people was he stricken.
Isaiah LIII,8

SONG (Soprano 1)
But thou didst not leave his soul in hell, nor didst thou suffer thy holy one to see corruption.
Psalm XVI,10

RÉCITATIF, *accompagné* (ténor)
Tous ceux qui le voient le tournent en dérision, leur bouche se moque, et ils hochent la tête, disant:
Psaume XXII,7

CHOEUR
Il s'est remis à Dieu, qu'il le libère; qu'il le délivre, puisqu'il est son ami.
Psaume XXII,8

RÉCITATIF, *accompagné* (ténor)
Ton insulte lui a brisé le coeur, il est plein de langueur; il espérait la compassion, mais il n'y avait personne; la consolation, mais il n'en a pas trouvé.
Psaume LXIX,21

AIR (ténor)
Voyez s'il y a une douleur pareille à la sienne.
Lamentations I,12

RÉCITATIF, *accompagné* (première soprano)
Il a été retranché de la terre des vivants, il a été frappé pour le péché de son peuple.
Isaïe LIII,8

AIR (première soprano)
Mais tu n'abandonnas pas son âme au pays des morts, tu ne permis pas que celui que tu aimes connaisse la corruption.
Psaume XVI,10

21 **CHOR**
Machet die Tore weit und die Türen in der Welt hoch, dass der König der Ehren einziehe!
Wer ist derselbige König der Ehren?
Es ist der Herr, stark und mächtig, der Herr, mächtig im Streit.
Machet die Tore weit und die Türen in der Welt hoch, dass der König der Ehren einziehe!
Wer ist derselbige König der Ehren?
Es ist der Herr der Heerscharen, er ist der König der Ehren.
Psalm 24,7-10

22 **SECCO-REZITATIV** (Tenor)
Denn zu welchem Engel hat er jemals gesagt: Du bist mein Sohn, heute habe ich dich gezeuget?
Ebräer, 1,5

CHOR
Und es sollen ihn alle Engel Gottes anbeten.
Ebräer 1,6

23 **ARIE** (2. Sopran)
Du bist in die Höhe gefahren, und hast das Gefängnis gefangen; du hast Gaben empfangen für die Menschen, auch die Abtrünnigen, auf dass Gott der Herr daselbst wohne.
Psalm 68,18

24 **CHOR**
Der Herr gab das Wort mit grossen Scharen Evangelisten.
Psalm 68,12

CHORUS
Lift up your heads, O ye gates, and be ye lift up, ye everlasting doors, and the King of glory shall come in.
Who is this King of glory?
The Lord strong and mighty,
the Lord mighty in battle.
Lift up your heads, O ye gates, and be ye lift up, ye everlasting doors, and the King of glory shall come in.
Who is this King of glory?
The Lord of hosts:
he is the King of glory.
Psalm XXIV,7-10

RECITATIVE (Tenor)
Unto which of the angels said he at any time, thou art my Son, this day have I begotten thee?
Hebrews I,5

CHORUS
Let all the angels of God worship him.
Hebrews I,6

SONG (Soprano 2)
Thou art gone up on high, thou hast led captivity captive, and received gifts for men, yea even for thine enemies, that the Lord God might dwell among them.
Psalm LXVIII,18

CHORUS
The Lord gave the word, great was the company of the preachers.
Psalm LXVIII,11

CHOEUR
Portes, dressez vos têtes; dressez-vous, portes éternelles, et le Roi de gloire entrera.
Qui est ce Roi de gloire?
Le Seigneur, fort et puissant;
le Seigneur puissant dans le combat.
Portes, dressez vos têtes; dressez-vous, portes éternelles, et le Roi de gloire entrera.
Qui est ce Roi de gloire?
Le Seigneur des armées,
c'est lui le Roi de gloire.
Psaume XXIV,7-10

RÉCITATIF (ténor)
Auquel des anges a-t-il jamais dit, tu es mon Fils, aujourd'hui je t'ai engendré?
Hébreux I,5

CHOEUR
Que tous les anges de Dieu l'adorent.
Hébreux I,6

AIR (seconde soprano)
Tu es monté sur la hauteur, tu as conduit les captifs, tu as reçu les tributs des hommes, même des rebelles, afin que le Seigneur Dieu demeure parmi eux.
Psaume LXVIII,18

CHOEUR
Le Seigneur donna la parole, et nombreux furent les messagers.
Psaume LXVIII,11

25 **ARIE** (1. Sopran)
Wie lieblich sind die Füsse derer, die den Frieden verkündigen, die das Gute verkündigen!
Römer 10,15

26 **CHOR**
Es ist ja in alle Lande ausgegangen ihr Schall und in alle Welt ihre Worte.
Römer 10,18

27 **ARIE** (Bass)
Warum toben die Heiden, und die Völker reden so vergeblich? Die Könige der Erde lehnen sich auf, und die Herren ratschlagen miteinander wider den Herrn und seinen Gesalbeten.
Psalm 2,1.2

CHOR
Lasset uns zerreissen ihre Bande, und von uns werfen ihre Seile!
Psalm 2,3

28 **REZITATIV** (Tenor)
Aber der im Himmel wohnet, lachet ihrer, und der Herr spottet ihrer.
Psalm 2,4

ARIE (Tenor)
Du sollst sie mit einem eisernen Scepter zerschlagen, wie Töpfe sollst du sie zerschmeissen.
Psalm 2,9

SONG (Soprano 1)
How beautiful are the feet of them that preach the gospel of peace, and bring glad tidings of good things.
Romans X,15

CHORUS
Their sound is gone out into all lands, and their words unto the ends of the world.
Romans X,18

SONG (Bass)
Why do the nations so furiously rage together, and why do the people imagine a vain thing? The kings of the earth rise up, and the rulers take counsel together, against the Lord and against his Anointed.
Psalm II,1,2

CHORUS
Let us break their bonds asunder, and cast away their yokes from us.
Psalm II,3

RECITATIVE (Tenor)
He that dwelleth in heaven shall laugh them to scorn: the Lord shall have them in derision.
Psalm II,4

SONG (Tenor)
Thou shalt break them with a rod of iron, thou shalt dash them in pieces like a potter's vessel.
Psalm II,9

AIR (première soprano)
Qu'ils sont beaux les pieds de ceux qui prêchent l'évangile de paix, de ceux qui annoncent la bonne nouvelle.
Romains X,15

CHOEUR
Leur voix est allée par toute la terre, et leurs paroles jusqu'aux extrémités du monde.
Romains X,18

AIR (basse)
Pourquoi les nations sont-elles en fureur, et pourquoi les peuples méditent-ils de vains projets? Les rois de la terre se lèvent, et les princes se consultent contre le Seigneur et contre son Oint.
Psaume II,1,2

CHOEUR
Brisons leurs entraves, et jetons loin de nous leurs jougs.
Psaume II,3

RÉCITATIF (ténor)
Celui qui siège dans les cieux en rira; le Seigneur les tiendra en dérision.
Psaume II,4

AIR (ténor)
Tu les briseras avec un sceptre de fer, tu les fracasseras comme un vase de potier.
Psaume II,9

29 **CHOR**
Halleluja! denn der allmächtige Gott hat das Reich eingenommen.
Offenbarung 19,6
Es sind die Reiche der Welt unsers Herrn und seines Christus worden, und er wird regieren von Ewigkeit zu Ewigkeit.
Offenbarung 11,15
Ein König aller Könige, und ein Herr aller Herrn. Halleluja.
Offenbarung 19,16

CHORUS
Hallelujah, for the Lord God omnipotent reigneth.
Revelation XIX,6
The kingdom of this world is become the kingdom of our Lord and of his Christ; and he shall reign for ever and ever.
Revelation XI,15
King of Kings, and Lord of Lords. Hallelujah.
Revelation XIX,16

CHOEUR
Alleluia, car le Seigneur tout-puissant règne.
Apocalypse XIX,6

Le royaume du monde est devenu le royaume de notre Seigneur et de son Christ; et il règnera dans les siècles des siècles.
Apocalypse XI,15
Roi des rois et Seigneur des seigneurs. Alleluia.
Apocalypse XIX,16

DRITTER TEIL

PART III

TROISIEME PARTIE

30 **ARIE** (1. Sopran)
Ich weiss, dass mein Erloser lebet; und als der letzte wird er über dem Staube sich erheben. Und nachdem diese meine Haut zerschlagen ist, werde ich ohne mein Fleisch Gott sehen.
Hiob 19,25.26
Nun aber ist Christus auferstanden von den Toten, und der Erstling worden unter denen, die da schlafen.
1. Korinther 15,20

SONG (Soprano I)
I know that my Redeemer liveth, and that he shall stand at the latter day upon the earth: and though worms destroy this body, yet in my flesh shall I see God.
Job XIX, 25,26
For now is Christ risen from the dead, the first fruits of them that sleep.
I Corinthians XV,20

AIR (première soprano)
Je sais que mon Défenseur vit et qu'il se tiendra au dernier jour sur la terre; le ver peut détruire ce corps, mais dans ma chair je verrai Dieu.
Job XIX, 25,26
Mais maintenant le Christ est ressuscité des morts, prémices de ceux qui sont morts.
I Corinthiens XV,20

31 **CHOR**
Sintemal durch einen Menschen der Tod, und durch einen Menschen die Auferstehung der Toten kommt. Denn gleichwie sie in Adam alle sterben, also werden sie in Christo alle lebendig gemacht werden.
1. Korinther 15,21.22

CHORUS
Since by man came death, by man came also the resurrection of the dead. For as in Adam we all die, even so in Christ shall all be made alive.
I Corinthians XV, 21,22

CHOEUR
Car puisque la mort est venue par un homme, c'est par un homme aussi qu'est venue la résurrection des morts. Comme tous meurent en Adam, tous revivront dans le Christ.
I Corinthiens XV,21,22

32 **ACCOMPAGNATO-REZITATIV** (Bass)
Siehe, ich sage euch ein Geheimnis: Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden; und dasselbe plötzlich, in einem Augenblick, zur Zeit der letzten Posaune.
1. Korinther 15,51.52

ARIE (Bass)
Denn es wird die Posaune schallen, und die Toten werden auferstehen unverweslich, und wir werden verwandelt werden. Denn dies Verwesliche muss anziehen die Unverweslichkeit, und dies Sterbliche muss anziehen die Unsterblichkeit.
1. Korinther 15,52.53

33 **SECCO-REZITATIV** (Alt)
Dann wird erfüllet werden das Wort, das geschrieben stehet: Der Tod ist verschlungen in den Sieg.
1. Korinther 15,54.55

DUETT (Alt, Tenor)
Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg? Der Stachel des Todes ist die Sünde; die Kraft aber der Sünde ist das Gesetz.
1. Korinther 15,55.56

34 **CHOR**
Gott aber sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat durch unsern Herrn Jesum Christum.
1. Korinther 15,57

RECITATIVE, *accompanied* (Bass)
Behold, I tell you a mystery: we shall not all sleep, but we shall all be changed in a moment, in the twinkling of an eye, at the last trumpet.
I Corinthians XV, 51,52

SONG (Bass)
The trumpet shall sound, and the dead shall be raised incorruptible, and we shall be changed. For this corruptible must put on incorruption, and this mortal must put on immortality.
I Corinthians XV, 52,53

RECITATIVE (Alto)
Then shall be brought to pass the saying that is written, death is swallowed up in victory.
I Corinthians XV, 54,55

DUET (Alto, Tenor)
O Death, where is thy sting? O Grave, where is thy victory? The sting of death is sin, and the strength of sin is the law.
I Corinthians XV, 55,56

CHORUS
But thanks be to God who giveth us the victory, through our Lord Jesus Christ.
I Corinthians XV, 57

RÉCITATIF, *accompagné* (basse)
Je vais vous révéler un mystère: nous ne mourrons pas tous, mais tous nous serons transformés, en un instant, en un clin d'oeil, au son de la dernière trompette.
I Corinthiens XV,51,52

AIR (basse)
La trompette sonnera et les morts ressusciteront, incorruptibles, et nous serons transformés. Car ce qui est corruptible doit revêtir l'incorruptibilité, et ce qui est mortel doit revêtir l'immortalité.
I Corinthiens XV,52,53

RÉCITATIF (contralto)
Alors s'accomplira la parole qui a été écrite, la mort est engloutie dans la victoire.
I Corinthiens XV,54,55

DUO (contralto, ténor)
O mort, où est ton aiguillon?
O tombe, où est ta victoire?
L'aiguillon de la mort est le péché, et la force du péché est la loi.
I Corinthiens XV,56

CHOEUR
Mais grâces soient rendues à Dieu qui nous donne la victoire par Notre Seigneur Jésus Christ.
I Corinthiens XV,57

35 **ARIE** (2. Sopran)
Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein? Wer will die Auserwähleten Gottes beschuldigen? Gott ist hie, der da gerecht machet. Wer will verdammen? Christus ist hie, der gestorben ist, ja vielmehr, der auch auferwecket ist, welcher ist zur Rechten Gottes und vertritt uns.
Römer 8, 31; 33. 34

36 **CHOR**
Das Lamm, das erwürget ist und uns Gott erkauft hat mit seinem Blut, ist würdig zu nehmen Kraft und Reichtum und Weisheit und Stärke und Ehre und Preis und Lob.
Lob und Ehre und Preis und Gewalt sei dem, der auf dem Stuhl sitzt, und dem Lamm, von Ewigkeit zu Ewigkeit.
Offenbarung 5, 12. 13

37 **CHOR**
Amen

SONG (Soprano 2)
If God be for us, who can be against us? Who shall lay anything to the charge of God's elect? It is God that justifieth, who is he that condemneth? It is Christ that died, yea rather that is risen again, who is at the right hand of God, who makes intercession for us.
Romans VIII, 31, 33, 34

CHORUS
Worthy is the Lamb that was slain, and hath redeemed us to God by his blood, to receive power, and riches, and wisdom, and strength, and honour, and glory, and blessing.
Blessing and honour, glory and power be unto him that sitteth upon the throne, and unto the Lamb, for ever and ever.
Revelation V, 12, 13

CHORUS
Amen

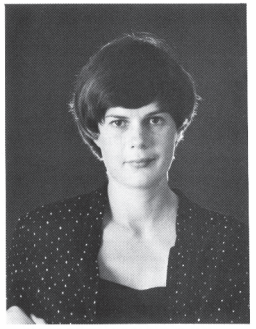
AIR (seconde soprano)
Si Dieu est pour nous, qui sera contre nous? Qui accusera les élus de Dieu? Qui les condamnera? Le Christ est mort, bien plus, ressuscité, il est à la droite de Dieu, il intercède pour nous.
Romains VIII, 31, 33, 34

CHOEUR
Digne est l'Agneau immolé, qui nous a rachetés à Dieu par son sang, de recevoir puissance, richesses, sagesse, force, honneur, gloire et louange.
Louange et honneur, gloire et puissance à celui qui est assis sur le trône et à l'Agneau, dans les siècles des siècles.
Apocalypse V, 12, 13

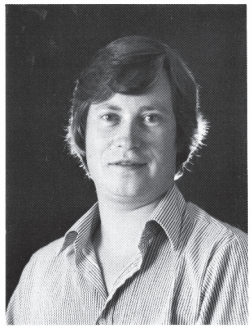
CHOEUR
Amen

Judith Nelson

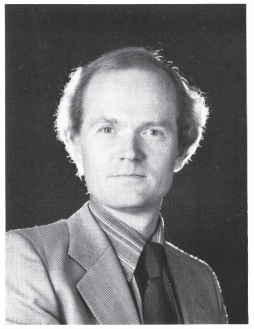
Emma Kirkby



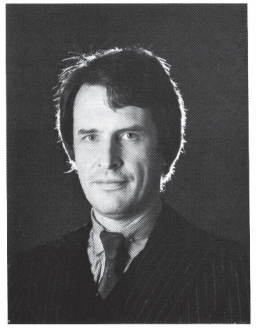
Carolyn Watkinson



Paul Elliott



David Thomas



Simon Preston

PERFORMERS · INTERPRÈTES · AUSFÜHRENDE

THE ACADEMY OF ANCIENT MUSIC
Catherine Mackintosh
Leader · Premier violon · Konzertmeister

Violins · Violons · Geigen
Catherine Mackintosh — Rowland Ross 1976 (Amati)
John Holloway — Mariani 1660
Roy Goodman — Rowland Ross 1976 (Amati)
Micaela Comberti — Anon. English c.1740
Kay Usher — Anon. English c.1750
Monica Huggett — Rowland Ross 1977 (Stradivarius)
Susan Carpenter-Jacobs — Rowland Ross 1979 (Stradivarius)
Polly Waterfield — Rowland Ross 1979 (Amati)
Christopher Hirons — Duke c.1775
Miles Golding — Anon. Austrian c.1780
Elizabeth Wilcock — Grancino, Cremona 1652
Rachael Isserlis — John Johnson, London 1759
Robin Stowell — David Hopf c.1780
Julie Miller — Anon. French c.1745
Judith Falkus — Eberle, Prague 1733

Violas · Altos · Bratschen
Trevor Jones — Rowland Ross 1978 (Stradivarius)
Katherine Hart — Charles and Samuel Thompson 1750
Colin Kitching — Rowland Ross 1978 (Stradivarius)
Annette Isserlis — Ian Clarke 1978 (Guanarius)
Simon Rowland-Jones — Anon. Tyrol c.1740
Joan Brickley — Rowland Ross 1977 (Stradivarius)

Cellos · Violoncelles · Celli
Anthony Pleeth — David Rubio 1979 (Guardanini 1759)
Richard Webb — David Rubio 1975 (Juanarius Gagliano)
Mark Caudle — Anon. English c.1700

Double Basses · Contrebasses · Kontrabässe
Peter McCarthy — David Techler, Rome 1725 (a tre corde)
Keith Marjoram — Anon. Italian c.1560

Oboes · Hautbois · Oboen
Clare Shanks — Fehr 1974 (Schlegel c.1715)
Stanley King — Bernhard Schermer 1975 (Schlegel c.1715)
Sophia McKenna — McKenna 1975 (Jakob Denner c.1715)
Tess Miller — Fehr 1975 (Schlegel c.1715)

Bassoons · Bassons · Fagotte
Jeremy Ward — Porthaux c.1780
Felix Warnock — Porthaux c.1780
Alastair Mitchell — W. Milhouse c.1800
Daniel Bond — Peter de Koningh 1978 (Prudent c.1765)

Natural Horns · Cors naturels · Naturhörner
William Prince — Courtois Neveu c.1800
Keith Maries — Courtois Neveu c.1800 (Bate collection)

Natural Trumpets · Trompettes naturelles · Naturtrompeten
Michael Laird — M. Laird 1975 (18th century)
Malcolm Smith — M. Laird 1975 (18th century)

Timpani · Timbales · Pauken
Charles Fullbrook — Jordan (Liverpool) c.1810

Chamber Organ · Positif · Kammerorgel
Simon Preston/Francis Grier — Peter Collins

Harpsichord · Clavecin · Cembalo
Francis Grier/William Christie — Jacobus Kirckman, London, 1766

CHOIR OF CHRIST CHURCH CATHEDRAL, OXFORD
Simon Preston
Director · Chef du choeur · Chorleiter

Trebles · Sopranos · Soprane
Simon Williamson
James Murray-Brown
Henry Wickham
Laurie Milner
Andrew Spring
Adrian Harris
Nicholas Pond
Edmund Wearing
Matthew Bell
Rupert Mellor
Matthew King
Jeremy Kitchen
Simon Evans
Andrew Olleson
Mark Slater
Richard Cranmer

Altos · Hautes-contre · Altisten
Matthew Bright
Jonathan Cooke
Roger Lilley
David Taylor
Michael Cockerham

Tenors · Ténors · Tenöre
Neil Mackenzie
John Crowley
Rory Jeffes
Philip Cave
Andrew Murgatroyd

Basses · Basses · Bässe
Richard Brett
Peter Hall
Kenneth Roles
Timothy Rowe
Bruce Russell

Window Display, HMV Oxford Street, April 1982
Photo: Decca

Project Management: Edward Weston
Booklet Editing: WLP Ltd
Introductory Note & Translations © 2015 Decca Music Group Limited
Cover: *Ascension of Christ* (1756) by William Hogarth (1697–1764) —
St Mary Redcliffe. Courtesy of the City of Bristol Museum & Art Gallery
All Booklet Photos: Decca, except where otherwise indicated
Art Direction: WLP

www.deccaclassics.com

SINFINI MUSIC Discover classical music www.sinfinimusic.com

WARNING: All rights reserved. Unauthorised copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited. Licences for public performance or broadcasting may be obtained from Phonographic Performance Ltd., 1 Upper James Street, London W1F 9DE. In the United States of America unauthorised reproduction of this recording is prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.

Also available featuring Christopher Hogwood:

the baroque era volume I
Music originally released on Florilegium or Éditions de l'Oiseau-lyre
478 7094

the baroque era volume II
Music originally released on Florilegium or Éditions de l'Oiseau-lyre
478 7095

emma kirkby:
the complete recitals
Nelson/Thomas/Rooley/AAM/Hogwood
478 7863

EDITIONS DE
L'OISEAU – LYRE